



LES PEINTRES SIENNOIS



Many Happy Returns

C

Baudol. 22^d of August
193

LES PEINTRES SIENNOIS

EMILIO CECCHI

LES PEINTRES SIENNOIS

(TRECENTISTI SENESI)

AVEC 256 REPRODUCTIONS HORS TEXTE

TRADUCTION DE JEAN CHUZEVILLE



PARIS

LES ÉDITIONS G. CRÈS & C^{ie}

11, RUE DE SÈVRES (VI^e)

MCMXXVIII

TOUS DROITS RESERVÉS POUR TOUS PAYS

Si l'étude suivante sur les plus importants des Peintres Siennois du ^{xiv}^e siècle ne s'était fixée dès l'abord des limites et des buts nettement définis, ce n'est pas sans raison que le lecteur pourrait, au premier coup d'œil, en suspecter la brièveté. En effet, la matière est si vaste qu'un ouvrage du même format semblerait à peine suffisant pour l'un des principaux artistes que nous avons à examiner. Mais n'ayant pas jugé utile de persister à produire des matériaux biographiques ou d'érudition diverse, désormais suffisamment triés et stables, nous nous sommes proposé de ramener à unité de discours les raisons lyriques et formelles de l'école siennoise pendant la première moitié du Trecento avec l'aide de la littérature critique la plus récente. Pareil discours n'est pas bien éclairci, encore que l'on puisse dire que l'œuvre de Van Marle s'y est essayée (1924). Et malgré l'apport précieux que constituent le livre sur *Sassetta* (1909), les *Essays* sur la peinture siennoise (1918) et différents écrits ou contributions de moindre importance, le tableau que Berenson retrace de cette école dans les *Central Italian Painters* (1897) a pali ; ce qui ne veut pas dire qu'on oublie l'acuité et la précocité de ses vues, non plus que ses grâces d'expression. Avec d'autres mérites, il en advient de même des chapitres sur l'art siennois d'Adolfo Venturi (1907). Les plus grands progrès réalisés par l'analyse critique de la peinture siennoise l'ont été surtout durant ce dernier quart de siècle.

Par là nous ne souscrivons point à l'opinion stéréotypée d'après laquelle, à l'exception des renseignements fournis par les vieux chroniqueurs et les érudits et des études récentes, la peinture siennoise (pour la sculpture il en va différemment) serait restée à peu près inexplorée et mal appréciée. L'antagonisme artistique

et social avec Florence n'empêchait pas Vasari de rendre hommage, tout au moins, aux artistes les plus importants de tradition siennoise. Et il suffit d'une page comme celle où Lanzi retrace les caractères de l'école de Sienne et l'oppose à l'école florentine pour nous prouver la compréhension la plus délicate.

« L'école siennoise est empreinte du caractère de ce peuple joyeux; et dans le choix des couleurs autant que dans l'expression des visages, elle respire une telle allégresse que certains étrangers en sont restés parfois séduits, même au point de la préférer à la florentine ».

Il poursuit en soulignant la soumission de cet art à l'idée religieuse, en sorte que tout ce que les Siennois ont fait de meilleur se trouve offert au public dans les églises; ce qui rend plus manifeste et accessible « cet aspect de gaîté dont j'ai parlé ». Les Florentins sont plus philosophes et plus poètes les Siennois; ceux-ci étant doués d'un talent particulier pour l'invention et l'allégorie, pour animer de nouvelles fantaisies les vieilles histoires: tout cela avec une vivacité singulière, un brio, et, pourrait-on dire, une sorte d'impromptu, « si bien que cette humeur a parfois nui à la perfection du dessin qui n'est pas le fort de ces maîtres, comme on pourrait le dire des Florentins ».

La théorie de l'illustration et du dessin imaginaire, théorie qui s'applique à la peinture siennoise avec un bonheur particulier, ne pouvait être mieux anticipée que par ces remarques, où l'on veut surtout opposer aux procédés architectoniques de Florence, réfléchis et scientifiques, un art qui peut-être sacrifie le canon classique à la suggestion poétique et à l'intensité expressive.

Il est cependant certain que ce n'est pas d'hier que les Siennois ont occupé une place caractéristique dans l'histoire l'art italien; et l'on dirait que, tandis qu'il était réservé à la tristesse du roman, au dramatique de la peinture de Giunta et des mosaïques de Florence et de la *Crucifixion* de Cimabue à Assise, de nous servir de documents et de nous faire ressentir l'aspect le plus âpre et le plus sévère de la peinture et de la religion médiévale, les Siennois du Trecento, contemplant un monde de

sentiments et de passions qui allaient bientôt s'évanouir, en ont recueilli et exprimé la quintessence dans une sorte de commémoration nostalgique, enthousiaste et ornée ; dévote en même temps que précieuse, et d'une beauté qui parfois se complaît en elle même, et qui ne s'expliquerait pas toujours aussi uniquement par l'intention de faire de l'œuvre d'art un rite et une offrande votive d'autant plus riche à la divinité.

Entre les premières lueurs de Duccio, vers les dernières années du treizième siècle, et la fin de cette tradition artistique, nous ne prétendons pas que le goût siennois soit demeuré immobile dans une seule inspiration, ni qu'on puisse observer à Sienne, comme dans une pépinière bien close et séparée d'une manière absolue de toutes les autres écoles, l'épanouissement le plus riche de personnalités artistiques de premier ordre. Elle ne manque pas de justesse la théorie d'après laquelle tout développement artistique s'affirme à ses débuts avec le plus de pureté et d'élévation ; toutefois plus encore à Sienne qu'ailleurs il serait difficile de le démontrer. Des échanges d'une école à l'autre n'ont pas manqué ; de toutes façons, durant l'âge d'or qui peut être fixé de 1285 à 1348, année de la peste, ils ne contrarièrent pas les développements naturels et eurent lieu dans des proportions assez restreintes. Plus tard il en va autrement. Les artistes étrangers travaillent avec plus de fréquence à Sienne. L'influence florentine et, en général, de l'Italie du centre, se fait sentir davantage ; et même des Siennois extrêmement typiques, par exemple un Sassetta, s'ils travaillent pour d'autres lieux, comme dans le *Saint François en extase* destiné à Borgo San Sepolcro, ont l'air de se forcer à paraître moins siennois (Longhi) ; alors qu'ils laissent le champ plus libre à leur veine dès qu'ils se sentent garantis par les préférences de leur patrie. La tradition siennoise a enfin sa conclusion dans une floraison composite et décadente, qui atteint le point culminant avec Matteo di Giovanni, Guidoccio Cozzarelli et Neroccio di Landi. Mais ce discours nous entraînerait trop loin des limites que nous nous sommes proposé d'observer.

Pour ce qui regarde les préliminaires connexions historiques, nous pourrions nous contenter de dire que, dans la seconde moitié du treizième siècle, l'internationalisme byzantin, diversement touché de roman et de gothique, va se différenciant pour aboutir enfin avec Cavallini, Cimabue, Giotto et Duccio, dans les grandes souches régionales.

Lorsqu'il publia les deux *Madones* des collections Hamilton (pl. 1) et Kahn, M. Berenson les attribuait à un peintre de Constantinople, en les datant des environs de 1200. Tandis que la haute signification esthétique de ces peintures reste hors de cause, on se prend à douter qu'il ait été vraiment nécessaire de les faire partir du Bosphore, soit avec la cargaison d'un marchand, soit parmi le butin de guerre d'un croisé, jusqu'à ce qu'elles échouassent à Calahorra, sur les confins de la vieille Castille et de la Navarre, où elles furent découvertes et d'où elles passèrent, comme on sait, dans les collections américaines. Les ateliers de Chypre fournissaient Venise et autres villes de la Méditerranée ; et nous lisons chez Vasari qu'après 1250 « plusieurs peintres de Grèce furent appelés à Florence par ceux qui gouvernaient la cité, afin d'y rétablir la peinture plutôt perdue qu'oubliée ». Ce qui montre que l'orientation du goût était encore en majeure partie et officiellement byzantine. Et si, comme plus d'un le croit désormais, l'origine des peintures Hamilton et Kahn, au lieu de Constantinople, provenait de quelque ville italienne, l'antique tradition vasarienne qui appelle byzantine toute la peinture d'avant Giotto, quel qu'en soit l'exécuteur, cette tradition, dans ses grandes lignes, en reçoit plus de renfort que de discrédit. Pareilles peintures, de main byzantine ou italo-byzantine, ne se dissocient pas facilement, étant donné la perfection dont elles témoignent, de l'idée d'une école constituée. Et la supposition s'évanouit de plus en plus qu'un artiste comme Duccio, quelques dizaines d'années plus tard, ait eu besoin de se rendre à Constantinople pour y faire son apprentissage.

Peut-être, les conditions de Sienne, si on les compare à celles de Florence, ne furent-elles jamais à même de consentir à l'emploi de maîtres byzantins d'un mérite insigne. Il n'y a pas trace, à Sienne, de mosaïques monumentales. Sienne élabore des influences byzantines mélangées de traces romanes; il s'y trouve, encore que sur une échelle provinciale, des applications de la plupart des types iconographiques byzantins : hiératiques ou cursifs, archaïques ou plus récents : la *Madone* de l'Opera del Duomo (Venturi ; V, fig. 28) et celle de Tressa, qui répondent aux types anciens ; et, durant le treizième siècle, les « paliotti » (devants d'autel) de Berardenga et San Pietro in Banchi (pl. II-III) ; les « odigitrie » de Guido da Siena et de son école ; jusqu'au modèle, tardif et plus vivace dans son expression affectueuse, de la « Madonna materna ».

Le fait que la tradition byzantine a uniformément prévalu bien au-delà de la seconde moitié du treizième siècle, réduit à une importance beaucoup moindre que celle qu'autrefois on lui attribuait la question de savoir si c'est Florence ou Sienne qui a précédé dans les nouvelles inventions en peinture. Un partisan résolu de la florentinité tel que Vasari ne laissait pas de reconnaître franchement, nous l'avons vu, qu'à Florence la peinture était plutôt perdue qu'oubliée. Vers ce temps-là (1250) à Sienne, Guido et son école auraient déjà de façon décisive annoncé un art nouveau. Mais Lanzi, corrigeant certaines réticences de Vasari et de Baldinucci en ce qui touche les commencements siennois, a jugé avec son habituelle sagacité, qu'on ne peut guère fonder crédit sur la nouveauté de Guido da Siena, ne fût-ce qu'en raison du peu qui nous reste de lui. *La Madone* (pl. IV) est en partie repeinte par un disciple de Duccio. Et c'est à la modeste qualité de répliques, et non de la main de l'artiste, que sont réduites les *Madones* d'Arezzo et de Florence. Bien qu'aient été ajoutées au répertoire de Guido la *Madone avec l'Enfant* de la collection Gualino, à titre purement hypothétique, et d'autres peintures assez peu probantes, la personnalité de Guido ressort par trop floue, de cet ensemble ; et Van Marle, qui est parmi ceux qui tiennent le

plus à l'accentuer, ne parvient point à en offrir une détermination absolument susceptible de convaincre. Il semble impossible d'y reconnaître quelque chose de plus qu'une répétition criarde du canon byzantin, avec des éléments de roman, surtout dans les parties décoratives. Quant à la nouveauté de cet art, nous sommes à peu près dans une sphère identique à celle d'un Coppo di Marcovaldo lequel, après Montaperti, affirme de nouveau, en terre siennoise, le byzantinisme de source florentine; et grâce, peut-être, à l'influence de modèles de plus haute qualité, parvient à un raffinement d'écriture dont les produits de l'école de Guido restent éloignés.

Malgré les travaux de M. Sirén, et en attendant ceux que M. Offner nous prépare, ce qui a manqué jusqu'à ce jour, en ce qui concerne les origines et le treizième siècle, c'est une abondante collection de la matière figurative, telle qu'elle fut achevée pour les siècles suivants. S'il y a lieu de s'attendre, à la suite d'une recherche méticuleuse de ce genre, à ce que nombre de particularités prennent physionomie, il est d'autant plus inutile de s'efforcer aujourd'hui d'établir des pronostics en sollicitant les rares éléments à témoigner de ce qu'ils ne peuvent. A un certain moment, il y aurait eu, à Sienne, une phase plus subtile et plus savante d'imitation byzantine, sur des modèles de miniatures (Van Marle); et le « paliotto » de San Pietro in Banchi (pl. III) serait là pour le confirmer. La figure centrale de ce « paliotto » rentre dans le canon commun à Guido et aux artistes associés à son nom; tandis que dans les six compartiments l'on reconnaît des motifs iconographiques tout à fait proches de ceux qu'employa Duccio, par exemple dans la *Nativité* et dans la *Vocation de S. Pierre* (pl. III, xxv). Ainsi que Van Marle et d'autres l'ont démontré par leurs recherches sur l'iconographie de Duccio, des analogies de cet ordre peuvent être alignées en d'interminables catalogues, où l'on ferait entrer les miniatures byzantines et les fresques de Cappadoce, les miniatures françaises du douzième siècle et les bas-reliefs des Pisano. La Madone de l'*Annonciation* dans le « paliotto » de San Pietro a toutefois quelque chose de plus qu'un simple précédent

iconographique ; et dans le contraste qu'il offre avec le violent mouvement de l'ange, reproduction d'un modèle byzantin commun, son mouvement a l'air tout à fait duccien.

Par contre, dans les deux diptyques (pl. VI, VII) qui sont attribués aux disciples de Guido, apparaissent des traits plus robustes, une largeur de plan inaccoutumée, surtout dans le second, et un certain air populaire. Que ces diptyques soient de la même main, et que le diptyque (pl. VII) représentant le Bienheureux Andrea Gallerani faisant l'aumône, précède l'autre, où l'on remarquerait une certaine raideur sénile de l'artiste revenu plus servilement à ses modèles byzantins, tout cela semble plutôt hypothétique et d'une médiocre signification. Le Crucifix devant lequel le Bienheureux Andrea se tient en prière fut rapproché d'une petite peinture de Budapest (reproduite par Venturi ; V, fig. 13) avec la décoration romane ondulée, en forme de bordure de coquillages, qui revient par deux fois dans le diptyque (pl. VI) sous les figures des tyrans. Mais le saint au bonnet, avec son accentuation réaliste, nous reporte à plus d'un siècle plus tard vers ce portrait de Gallerani (Van Marle ; II, fig. 287) où Andrea Vanni traduit l'extase de Simone dans un sens de dévotion populaire et modeste.

En somme, jusqu'ici, nous nous trouvons en présence d'œuvres, et on pourrait en dire autant de celles de Vigoroso et autres, qui nous accompagnent vers 1280, dans lesquelles la caractéristique siennoise n'apparaît pas encore, ou bien n'apparaît que par échappées, ou en un reflet de sources plus ou moins lointaines ; jusqu'à ce qu'à travers ce climat presque contradictoire cette caractéristique se discerne enfin dans la beauté, à la fois ingénue et raffinée, des peintures de l'auteur de la *Madone Rucellai* et de la *Madone Gualino*, et des œuvres, peu antérieures, de Duccio.

* * *

La question de la *Madone Rucellai* semblait close plus ou moins dans les termes auxquels De Nicola l'avait ramenée en

1911. Lionello Venturi a voulu la ressusciter d'un bout à l'autre, en essayant d'attribuer à Cimabue la *Madone Gualino* (pl. viii) que presque tous s'accordent à reconnaître peinte de la même main à laquelle est due la *Madone Rucellai* (pl. ix, x). La querelle qui se prolonge depuis tant d'années autour de cette *Madone*, marque en même temps la stricte relation à Florence, jusqu'en 1280 environ, des tendances respectivement florentines et orientalisantes, et le moment où commencent à se séparer nettement les camps et les traditions.

Lionello Venturi a conclu son examen de la *Madone Gualino* en reconnaissant en celle-ci le point culminant du colorisme italien au treizième siècle. « Dans le brun, dans l'amarante, dans l'azur et dans l'or se conserve la tradition byzantine ; mais dans les accords de lilas et de rose, de jaune pâle et de bleu ciel, une sensibilité nouvelle se fait jour, préparée peut-être par les miniaturistes. Si la *Madone Rucellai* n'était voilée de sa patine séculaire, elle aussi vivrait d'une égale vie chromatique ». Mais il est étrange que ce coloris printanier demeure à peu près unique dans tout l'œuvre de Cimabue. Et plus étrange encore, qu' à Florence n'ait pas fleuri du tout. « Cela rend un son de vie fraîche et juvénile ». Mais un son resté sans écho à Florence. Il suffit de regarder ces deux *Madones* pour qu'il paraisse oiseux de chercher, tant du côté de la forme que du coloris, un passage qui conduise à l'art tout différent de Giotto. Une couleur de ce ton, et dirais-je de cette intention musicale, ne se retrouvera qu'un demi siècle plus tard, à Florence, avec le plus siennois des Florentins, Bernardo Daddi ; et puis avec l'Angelico, chez qui elle provient – outre naturellement que de son propre tempérament – des miniaturistes et de Lorenzo Monaco, lesquels la tenaient des maîtres siennois.

Les affinités iconographiques avec la *Madone de l'Eglise des Servi à Bologne* sont certes remarquables, ainsi que les affinités avec la *Madone de Mosciano* ; mais elles se réfèrent à des œuvres qui ne sont que vaguement situées dans le milieu de Cimabue, et dont les plus prudents peuvent seulement écrire, ainsi qu'on le pourrait des *Madones Rucellai* ou *Gualino*, « que

elles conservent la solennité grandiose de Cimabue avec, toutefois, une grâce nouvelle ». Sans prétendre, en somme, retrouver dans les deux *Madones* la main de Duccio, il apparaît certain que celles-ci ne sont point florentines, mais siennoises, bien qu'avec des éléments florentins ; précisément telle qu'aurait pu être l'œuvre d'un artiste d'esprit siennois, élève de Cimabue, et qui, en 1285, eût fait un essai personnel à Florence, quand bien même il se fût appliqué à suivre les modèles et le goût qui étaient alors communs dans cette ville. Leur expression picturale ne tire guère qu'incidemment sur l'art plastique et sculptural de Florence, et bien plus sur la musicalité de coloris et de lignes des siennois. A Florence, désormais, l'art se sépare de plus en plus des résidus qu'ont laissés les tendances orientales : et celles-ci, au contraire, semblent s'affirmer à nouveau pour constituer la base sur laquelle se déploie, dans sa profonde originalité, la peinture de Sienne.

* * *

Il ne nous appartient pas de traiter des événements politiques, religieux ou de mœurs, qui accompagnent la formation et suivent le développement siennois, à peu près entre la victoire sur Florence, à Montaperti (1260), – victoire avec laquelle, par une sorte de paradoxe historique, débute l'ascension florentine, – et la perte de la suprématie des deux arts supérieurs, environ un siècle plus tard, alors que, à Sienne, se multiplient les désordres internes et commence la décadence.

Quant au caractère religieux de l'art siennois : depuis les premiers et légendaires saints romains et médiévaux : Vittore, Ansano, et Sorore, fondateur de l'hôpital della Scala ; et Saint Galgano, Giovan Battista Tolomei et le Bienheureux Andrea Gallerani, l'hagiographie est copieuse, et plus copieuse encore la liste des personnages moindres qui se rattachent d'une manière ou de l'autre à la dévotion locale. Cependant, il n'y a pas lieu de tenter un parallèle avec la peinture, puisque c'est seulement après la seconde moitié du *xiv^e* siècle, et alors l'âge d'or

de la peinture siennoise était déjà clos, que l'on voit s'épanouir, avec le Bienheureux Colombini, avec Sainte Catherine et ses disciples, et avec Saint Bernardin, la grande floraison de cette littérature mystique, plus prospère à Sienne peut-être qu'en toute autre partie de l'Italie. Et combien tenaces furent les racines, on l'aperçoit à en suivre le cours chez Feo Belcari et autres biographes et « *laudisti* » ; chez Bernardino Ochino, ami de Michel-Ange et de Vittoria Colonna, avec lequel la plante siennoise s'entrelace aux premières pousses de la Réforme. Dans la doctrine de l'humanité du Christ, soutenue par Socini, le mysticisme siennois apparaît teinté d'hérésie ; chez Brandano il revêt l'ardeur des primitifs ; jusqu'à ce qu'il en vienne à refléter l'éclair des antiques prophéties, en plein dix-huitième siècle naturaliste, avec la tragique prédication de Davide Lazzaretti.

Cette littérature religieuse retarde la Renaissance à Sienne ; ou plutôt elle y maintient de tout temps un esprit d'archaïsme. Non que les études n'y soient pas florissantes ; mais la Renaissance ne prend pas en cette ville un aspect scientifique ainsi qu'elle le fait à Florence. Toutefois, ni la crudité de l'expérience individuelle et sociale dont témoignent, par exemple, les sonnets de Cecco Angiolieri, ni le luxe bizarre et ostentatoire de Folgore da San Gimignano, ne contrastent avec le mysticisme diffus de la tradition siennoise. Furibonde et glacée, la passion de Cecco Angiolieri fait songer au macabre de Villon. La haine de personne à personne, exaspérée par l'étroitesse de la province, se déverse en imaginations féroces, telles que peut-être on n'en voit pas ne produire en des centres plus importants et d'une culture supérieure, où les querelles individuelles restent subordonnées et se dispersent, ou bien s'élèvent au-dessus des contingences qui les ont fait naître. La virulence plébéienne de Cecco semble ne pouvoir se dénouer que dans l'exagération d'elle-même : de la même façon qu'un lyrisme grotesque émane quelquefois de la truculence forcenée de certains blasphémateurs. Quelque chose d'analogue se retrouvera dans l'esprit avec lequel Taddeo Bartoli illustre les vices et leur châtiment dans

l'Enfer, à San Gimignano (pl. CCXXXVIII, CCXXXIX). Que l'on observe comment Nardo di Cione, dans *l'Enfer* de la Chapelle Strozzi, applique le formulaire des images dantesques avec l'obéissance d'un artiste mineur et qui tient surtout à documenter sa propre dépendance d'une tradition savante. Mais Bartoli abonde et raffine dans ses inventions horribles et dans ses commentaires : et quoique ses fresques ne soient pas antérieures à 1393, il s'y met en frais d'obscène et d'atroce, tout comme un peintre d'autres régions un siècle auparavant. L'insistance de ses traits naturalistes et sexuels ne se rencontre que dans les sculptures de certains temples hindous.

L'éloge du luxe et des plaisirs dans les sonnets de Folgore est assaisonné de bonne humeur et d'immoralisme frelaté. Il s'y trouve jusqu'à de l'ironie à l'égard de Saint François, et des répliques d'anticléricalisme dignes de Homais. Sous les peintures de cette vie sensuelle, oisive et factieuse, distingue-t-on suffisamment le contraste offert par tels éléments plus mélancoliques et plus graves qui naissent de la satiété et du remords ; de même ce fond de sentimentalisme et de vague mysticisme qui subsiste presque toujours sous l'apparente insatiabilité de tant d'érotiques et de jouisseurs ? A Florence, une matière comme celle des sonnets de Folgore serait devenue un sujet de conte ou de nouvelle : peinture de caractères et figures vivantes. A Sienne, elle s'ordonne en une espèce de procession, à la fois pompeuse et burlesque, dans un lyrisme de fête. C'est une sorte d'abbaye de Thélème qui se meut, au gré des saisons, de la plaine à la colline et le long des poissonneuses rivières, fréquentée par des bourgeois d'une culture moyenne, à qui ne déplaît pas une certaine ostentation exotique. Mais si l'on en appelle des sonnets aux vertus du même Folgore, on sent combien, au fond, tout cela est innocent, et analogue à la manière enfantine dont le même poète a tenté d'interpréter le monde de la légende et de la chevalerie.

Florence, sévère, spéculative et froide, élude par trop de côtés l'inclination mystique et religieuse. Les Florentins sont bien trop « philosophes » ; et dans les arts plastiques, non moins

que dans les affirmations suprêmes de leur littérature, leur civilisation tourne à une affirmation monumentale de la personnalité humaine, en face de la nature et de la religion elle-même. Les déficiences que l'on peut remarquer chez Giotto, puis chez Masaccio et Michel-Ange, comme illustrateurs religieux, proviennent de ce fait qu'il existe en eux un sens impérieux de la personnalité humaine. Ils ne peuvent créer que des images de héros ; lesquels fatalement contrastent avec le divin. De là, à Florence, un intérêt scientifique toujours en éveil ; la rigueur de la méthode, même dans les arts ; un humanisme précoce et la passion de l'antique, et sans que pour cela l'antique devienne, comme ailleurs, objet de superstition et de fétichisme. Dans les arts plastiques, une prépondérante tendance à définir la masse des corps et le mouvement ; et, pourrait-on dire, à exalter la machine humaine et les énergies à l'aide desquelles elle transforme le monde. Un intellectualisme vigoureux a ses bases expérimentales dans l'observation du vrai ; mais sans que jamais cette observation se complaise en elle-même, ni se traduise en art, à moins d'une élaboration abstraite. C'est ainsi qu'à Florence, moins que partout ailleurs, il existe une peinture de paysage ayant une signification descriptive ou purement ornementale ; et encore n'est-ce que chez des artistes secondaires.

A Sienne, au contraire, une tendance multiforme, mais en contraste perpétuel avec la stylisation rigoureuse de l'art florentin : tendance visionnaire, éprise de merveilleux, détournée parfois vers de menues curiosités naturalistes. Dans les œuvres supérieures créées par Duccio, par Simone et par les Lorenzetti, c'est la suggestion picturale des récits religieux, la véhémence exaltée du drame sacré, la beauté humaine qui s'affine en pieuses extases et devient comme un cristal dans lequel se mire la beauté céleste. Et dans le déclin de ces formes, c'est le fantastique toujours et le légendaire qui ornent les inventions de genre du Sassetta et de Giovanni di Paolo ; et le paysage, même dans cette acception plus élevée où l'on dirait qu'il exprime une sorte de stupeur religieuse ou pseudo-religieuse, qui s'exhale librement sur la nature et sur le spectacle du monde.

Je ne voudrais pas induire certains à redouter que l'on tente ici d'exhumer, en vue d'un usage captieux, les vieilles théories du « beau naturel » et du « beau imitation du vrai ». Mais le fait est qu'autour de Sienne, et surtout dans le triangle allongé qui a ses sommets environ à Certaldo, Chiusi et Montalcino, les aspects naturels non seulement paraissent les plus aptes à recevoir la marque du paysage byzantin, transmise par tant d'exemples à la tradition siennoise, mais s'adaptent le mieux à être interprétés d'après un esprit visionnaire comme celui de ces peintres du miraculeux.

Que de fois, dans les terres argileuses vers Arbia et Asciano, l'on croirait se trouver en plein paysage de Duccio, avec ces petits monts pelés, cendreaux, rehaussés de la noire ciselure d'un bouquet de feuilles, dominés par l'éventail d'un arbrisseau qui oscille imperceptiblement et crépite dans le silence du ciel, tailladés de profondes érosions, qui ressemblent aux cabalistiques diagrammes d'une écriture géologique.

Pour n'avoir pas l'air de forcer une description en vue des fins qui nous conviennent, on pourrait se servir des pages que des naturalistes, anciens et récents, comme Targioni-Tozzetti et Fischer, ont dédiées à cette région de terrains mobiles, « grillée en été, et qui se craquèle ; en hiver, boue collante étalée à perte de vue ». « Dans cet étrange pays, formé par un labyrinthe de petites collines ou mamelons, sillonné par des torrents d'eaux fangeuses, la végétation n'a pas le temps de se stabiliser. Sur le triste sol en continuel éboulis et désolé, à peine si s'alignent quelques brins d'herbe ; et ce paysage acquiert un caractère d'indicible stérilité et pauvreté ». Il y a là d'étroites vallées, des retraites de recueillement et de solitude comme pour une petite Thébàide (pl. CLXI) ; des mamelons en forme bizarre d'ananas, épineux comme des cactus, ou comme des anémones de mer ; de petits obélisques, des prismes et des lames de couteau rocailleuses qui s'exfolient vers le fond des

vallées couvertes d'une moisissure verdâtre. Le contraste entre le noir de la végétation et la lividité du sol, et ces calligraphies d'arbustes et de lichens accroît la suggestion d'une nature squelettique et comme de lieux voués à la sorcellerie et à la pénitence, visités par des apparitions surnaturelles. Un paysage élémentaire, pénétré d'une subtile qualité d'hallucination. En dehors de Duccio, qui le sertit dans l'or byzantin et le rehausse de verts intenses comme celui de la cétoine, et de noirs profonds et mystérieux, voyez ce que surent, d'un tel paysage, tirer Simone dans le *Guidoriccio*, et, pour nous contenter ici de cette attribution approximative, dans le polyptyque du *Bienheureux Agostino Novello* (pl. CXXIII); Giovanni di Paolo (pl. CCLII) et Sassetta dans l'*Apparition de la tentatrice* et dans une autre *Histoire de Saint Antoine abbé* (pl. CCL et CCLI). Le paysage des Lorenzetti est peut-être moins caractéristique et ressortit moins constamment à ces formes. Mais lorsque, ainsi qu'il arrive chez les peintres que nous venons de citer, le rapport est plus complet, il s'étend aussi aux tons du coloris, non seulement chez Duccio qui, plus attaché à certaine conception abstractive de la couleur, fixe sa propre vision picturale dans une matière rivalisant avec les pierres précieuses : mais voici, chez d'autres, les verts acidulés, les verts sourds, le gris jaunâtre et l'argenté, la couleur gorge de tourterelle, et les subtils violets de ce paysage vivant. Dans les *Actes de la Vierge et de San Galgano* (Académie de Sienne n. 198, prédelle) Giovanni di Paolo, dans une transparence d'eau marine, a créé les plus caractéristiques d'entre ces paysages, d'une substance de gris et de blanc, avec des lointains de rivières, des bords pierreux en paisibles méandres, faits pour les promenades méditatives des saints anachorètes.

* * *

Si, à travers ces ébauches de caractérisation religieuse, littéraire et du milieu naturel, se discerne quelque chose qui soit comme la marque unitaire de l'esprit et du goût siennois, nous avons déjà dit que, durant une bonne partie du quatorzième

siècle, les conditions des arts à Sienne furent à même d'assurer autant que possible la persistance et l'intégrité de ce goût. Della Valle et Lanzi vont trop loin lorsqu'ils prétendent que c'est seulement après Matteo di Giovanni et Francesco di Giorgio que la peinture à Sienne put être exercée aussi par d'autres peintres, en dehors des « nationaux ». « Un règlement portait que tout étranger qui voulait travailler à Sienne devait payer un florin, et produire en outre une récolte suffisante mais dont le montant ne dépasserait pas vingt-cinq lires. Cette prudence ne manquait pas d'habileté ; d'une part les étrangers n'étaient pas exclus par une clause inhospitalière ; et d'autre part on les détournait de prétendre obtenir à Sienne des commissions préjudiciables aux peintres de la ville » (Lanzi). On eut recours à quelque chose d'analogue – rapporte Della Valle – pour empêcher que les professeurs de philosophie, de médecine et de droit, venus de l'extérieur, ne s'établissent à Sienne pour y propager leur enseignement.

Il est vrai que ces documents ont pour unique domaine la concurrence économique ; et que la défense du florin et des vingt-cinq lires n'empêcha point Matteo di Giovanni, dans le domaine esthétique, d'emprunter chez Castagno et chez Donatello, chez Paolo Uccello et chez Pollaiuolo, chez Girolamo da Cremona et chez Piero della Francesca ; et de même Francesco di Giorgio.

Mais, avec tout le respect dû aux taxes siennoises, même pour les artistes dont nous avons à nous occuper, certains échanges ne peuvent être niés. Il arrive toujours d'exagérer l'importance des échanges, après tant d'expositions, de revues, de photographies ; mais elle fut peut-être bien plus considérable durant les années les plus retorses du quatorzième siècle et des débuts du quinzième. On cherchait alors d'autant plus, et l'on étudiait d'autant plus intensément que les occasions de voir offraient plus de difficulté. Les obstacles apportés aux communications exaltaient la curiosité de ce qui se faisait ailleurs, donnaient une poésie intense et passionnée aux événements de la culture. S'il arrivait de voyager, ce n'est pas tous les jours que l'on pouvait retourner aux mêmes lieux pour revoir

et se rendre compte ; et la nécessité de prendre des notes, des mesures, des souvenirs graphiques, aidait à la profondeur de l'observation et ajoutait un principe d'élaboration et d'adaptation au besoin et au goût individuels. Aujourd'hui, les multiples possibilités qu'offrent les revues d'art, les salons et les photographies, diminuent la portée de ces expériences. Nos monceaux de papier imprimé et d'images photographiées constituent une espèce de bazar informe, de pandectes de la confusion. Mais alors les matériaux rassemblés avec tant de peine étaient pour chacun une sorte de *Thesaurus* et de *Gradus ad Parnassum* pour son usage personnel, ou pour la transmission de maître à disciple. Duccio, qui est l'un des moins avides de nouveauté et l'un des plus traditionnels, étudie, outre les modèles byzantins, les miniatures françaises du douzième siècle ou les productions qui en divulguent certaines trouvailles iconographiques ; productions qui pouvaient parvenir à Sienne, fût-ce à travers les échanges commerciaux, surtout avec la Provence et la Champagne. Il profite aussi des inventions et applications de Giovanni Pisano, s'il est vrai, ainsi que l'observe Sirén, que le Crucifix de type gothique aux jambes recroquevillées, au pagne noué sur un côté, apparaît pour les premières fois dans la chaire de Saint André à Pistoia (1301) et dans celle de Pise ; et ce type se reconnaît dans le tableau central de la *Maestà* (pl. xxxix), dans le triptyque d'atelier à l'Académie de Sienne (Alinari, 36684), et dans le *Crucifix* de Masarello de Gilio, 1305 (pl. lxiii).

Toutefois, l'important est qu'à Sienne, surtout durant la première moitié du quatorzième siècle, le concept d'école n'ait jamais été compromis : d'école en tant que développement homogène de style, qui seul peut justifier une étude pareille à celle-ci. Cette « constante » spirituelle ne fut pas détruite qui, tout en laissant libres les manifestations des personnalités isolées, aboutit à une homogénéité de forme et de style à la détermination de laquelle, comme nous l'avons dit, l'influence byzantine eut large part. Et à Sienne cette influence eut une action plus efficace qu'ailleurs ; dans les Pouilles, par exemple,

ou en Sicile, ou à Florence, où cependant affluèrent les modèles les mieux choisis, car le climat fantastique et sentimental était, à Sienne, extraordinairement favorable. De la ressemblance des intérêts provinrent le choix et l'application de moyens expressifs analogues ; bien qu'on doive observer que, lorsqu'on parle d'influence orientale, et de Sienne comme d'une île mystique de l'Orient au beau milieu de la classique tradition toscane, il ne faut pas oublier qu'il ne serait pas né à Sienne un art digne de ce nom si ces influences mêmes ne s'étaient pas transformées en quelque chose de nouveau et de particulier.

En ce qui concerne la base de fait de ce rapport oriental, outre ce qu'il nous est advenu de citer ça et là, il est loisible de préférer aux démonstrations des modernes, qui font remonter ce rapport à une date plus ou moins ancienne, le témoignage d'un de ces érudits de chez nous, nullement enclins au snobisme, à l'exotisme, et tout remplis de l'affection la plus révérentieuse envers les choses locales. Voici donc Della Valle : « Le Levant fut pour les Croisés un monde nouveau ; le climat plus doux, les beaux arts plus avancés, les codes et le négoce radoucirent les mœurs des Croisés qui, de retour chez eux, communiquèrent à leurs patries *« les débris des sciences et des arts qu'ils trouvèrent dans l'Asie »*. Pour maintenir les correspondances toujours vives, beaucoup d'entre eux se fixèrent en Sorìa, à Damiette et ailleurs ; de sorte qu'il s'établit entre l'Occident et l'Orient un trafic florissant qui dura deux siècles. Au treizième siècle, Messer Guido del Palagio (de la famille des Cerretani) avec neuf cent Croisés siennois fut à la prise de Damiette qui lui valut très grande renommée. Et en d'autres croisades se distinguèrent Salimbeni et d'autres. C'est à cette révolution que Sienne doit sa plus forte croissance. Guido et les autres Siennois s'en retournèrent au pays chargés de butin et de connaissances : la peinture, la sculpture, la documentation, les sciences et les arts ont heureusement progressé à partir de cette époque ».

Ce serait toutefois encore peu, si les rapports de fait ne se confirmaient pas en analogies spirituelles. La comparaison de certaines positions de l'esprit hindou, plus généralement parlant : oriental, avec l'esprit du Moyen-âge, fut abordée par Hegel ; puis reprise et développée par Bertrando Spaventa dans l'introduction à son cours de philosophie à l'Université de Naples, lue le 23 novembre 1861. Je voudrais triompher plus décisivement que je ne le fais de l'apparente inopportunité de loger une page de métaphysique parmi ces notes d'art, tant il me semble difficile que l'on puisse dire ou suggérer mieux que Spaventa dans son style concis. « Peut-être me trompe-je, mais il me semble que l'esprit du Moyen-âge est à l'égard de la nouvelle nature (il entend par là celle qui a mûri dans la philosophie scolastique) ce qu'est l'esprit hindou à l'égard de la nature immédiate et dirai-je même naturelle ; l'objet, dans l'Inde, est fantastique, et fantastique il est au Moyen-âge ; dans la première et dans le second il est donné par la représentation religieuse, et inséparable de celle-ci ; on y voit le même schématisme, le même encombrement de déterminations, qui ne parvient jamais à déterminer l'objet intellectif ; et finalement le même aveu de l'insuffisance de toutes les catégories et de leur annihilation dans l'indéterminé absolu ». Il y a aussi, dans l'esprit oriental, une incapacité de transformer, comme le fit le classique grec et toscan, les divinités impersonnelles et vagues en un Olympe d'individualités déterminées et vivantes ; une alternative qui va de la réalité empirique, triviale, jusqu'à l'unité absolument vide et abstraite ; la coexistence de ces deux extrêmes dans la même conscience, sans qu'ils puissent se compénétrer l'un l'autre, ni outrepasser cette généralité et cette abstraction (purement négative dans les religions orientales ; vêtue d'ascétisme et de piété dans le christianisme) qui naît de la transcendance même.

Walter Pater aussi se réclame de Hegel, sur un plan hi-

historique et plus rapproché de celui de la critique d'art. Et il est remarquable que Pater, qui écrivait en 1873, quand la connaissance de l'art siennois était bien moins avancée qu'aujourd'hui, établit la comparaison entre les Orientaux et l'Angelico, ce qui, pour l'époque, pouvait offrir un exemple assez convenable d'un art plastique fait, s'il est permis de s'exprimer ainsi, pour suggérer le transcendant. La présence de ces concepts chez Pater nous intéresse, parce que peut-être elle indique le point sur lequel a porté l'attention de M. Berenson quand, de ses études générales sur l'orient et le Moyen-âge chrétien, il s'efforça de passer à une théorie formelle des arts picturaux respectifs, en tant que liés à l'inspiration religieuse. C'est sur cela qu'il est revenu avec plus d'insistance dans son livre sur le Sassetta. Neuf ans plus tard, dans les *Essays* sur la peinture siennoise (1918), il promet de développer à fond les relations entre l'art de Sienne et ceux de l'Extrême-Orient ; mais jusqu'aujourd'hui, malheureusement, il ne semble pas qu'il l'ait fait.

Après quelques considérations sur la tendance de l'art occidental à dégénérer en science ou à fournir une pure transcription de faits, et après d'autres considérations sur la préférence qui, dans cet art, est donnée au modelé plutôt qu'à la ligne, ce qui a pour effet de tendre à l'architectonique et au monumental, M. Berenson se demande par quels moyens les arts du dessin, dont l'objet est la représentation visible, peuvent s'exercer à donner une suggestion de l'invisible, et à exprimer une inspiration religieuse. Un de ces moyens – peu nombreux – est la composition spatiale, qui dans la tradition italienne fut portée à la perfection par le Pérugin et Raphaël. Un autre moyen consiste à éviter le clair-obscur et le modelé, et à n'employer que les contours ; par lesquels il ne faut pas entendre seulement les lignes qui définissent une forme, mais des lignes riches d'énergie et de vitalité, et capables d'exprimer des valeurs de mouvement qui ont le pouvoir de suggérer l'incorporel, la vie libérée des entraves de la matière : quelque chose en somme qui se rapproche des limites extrêmes de ce que peuvent les arts

visuels pour évoquer une réalité spirituelle. Un troisième moyen, encore meilleur, consiste à combiner l'un et l'autre, et à poser des figures qui soient à même de suggérer la vie incorporelle en des effets spatiaux qui évoquent l'au-delà et l'infini.

Pas une école européenne, continue Berenson, ne s'est rapprochée des orientaux autant que l'école siennoise durant le quatorzième siècle et les premières décades du suivant ; et le rapport entre certaines tendances est si mystérieux que l'une d'entre elles appelle l'ensemble de toutes. « Ainsi le dessin des Siennois, quand il touche au grand art, non seulement tend à éviter le modelé et à obtenir ses propres effets moyennant le contour et avec de simples valeurs de mouvement ; ou tend, comme conséquence de la ligne, à présenter des couleurs plates ; mais, et c'est ce qui s'explique moins facilement, il tend aussi à des schémas de couleur semblables à ceux qui se trouvent dans l'ancien art chinois et japonais ».

Il est évident que l'on n'accorde pas à cette théorie plus qu'une valeur analogique, dans sa partie qui se réclame de l'art oriental ; tandis que ces raisons formelles, qui, énoncées ainsi abstraitement, peuvent avoir une certaine crudité empirique, devront se confirmer dans l'examen de l'oeuvre diverse et personnelle des artistes particuliers. De toute façon, c'est fort opportunément que M. Berenson replaça le problème de l'art siennois dans la formule du dessin imaginatif. Alors que les relations avec l'Orient étaient facilement attestées par des ressemblances iconographiques, par certaines typologies et par le sens précieux de la matière, le défaut d'évaluation de cette intime essence de la ligne et du contour poussait à rechercher l'explication des naturels développements de l'école siennoise en les rapportant surtout aux influences, extérieures et tardives, du « linéalisme » gothique.

* * *

Mais cherchons, désormais, en quoi consiste le nouvel élément avec lequel Duccio transforma la tradition byzantine et

posa le fondement de la peinture siennoise. Vasari, qui ne put étudier la *Maestà*, se contenta de rapporter l'opinion de Ghiberti, lequel la définit comme ayant été « travaillée presque à la manière grecque, mais très mélangée de moderne ». Lanzi a noté que Duccio « tient du grec » ; mais sa « *Maestà* illustre une époque de l'art » ; cependant que le père Della Valle, toujours à propos de la *Maestà*, s'était étendu bien davantage : « La manière est de Guido da Siena » ; et l'on ne peut donner tort au mineur conventuel qui jugeait ainsi la manière de Guido, surtout dans la *Madone* (pl. iv) repeinte en grande partie par un élève de Duccio. « La manière est de Guido da Siena, bien que très adoucie et fort améliorée. Certaines physionomies ne sont pas dénuées de grâce, mais elles portent la marque, pour la plupart, du trouble et des désordres de l'âge où elles ont été faites. Les membres n'ont pas la sécheresse de la manière grecque d'alors ». Il reproche la défectuosité de certaines perspectives ; mais il admet que « de nombreux modernes, dans les compartiments de cette peinture, ont appris et copié plus d'une chose, car durant de longues années elle dut servir de règle d'art ». Il loue pour la vivacité des expressions, parmi les petits panneaux du retable, le « *Saint Pierre reniant le Christ*, le *Mitte manum*, et, en général « certains vieillards qui ont dans les yeux et dans le visage des expressions spiritualisées et significatives ». « Giotto assurément ne dessina pas ainsi les pieds, ni ne les posa aussi bien » ; mais c'est là une sentence qu'il faut retourner de fond en comble. Et Selvatico (1856) jugeait Duccio supérieur à Cimabue et à Giotto lui-même, dans le domaine « de la gentillesse et de la grâce des physionomies » ; ce qui peut être accepté comme une première façon de reconnaître sa félicité illustrative. « Que de vérité, que d'élégance dans ces très nombreuses têtes qui remplissent le grand tableau de ce peintre dans la primatiale de Sienne. A peine l'Angelico atteignit à une telle perfection dans ses têtes de femmes ».

Peut-être est-ce à Schnaase (1876) que revient le mérite d'avoir caractérisé pour la première fois d'une façon pénétrante l'art de Duccio. Dans la *Maestà*, il a reconnu les marques de

l'école de Cimabue, mais avec un trait plus libre et plus aimable. Il a noté la rugueuse expressivité des têtes de vieillards, la recherche de beauté poétique dans celles des jeunes gens. Sur la finesse d'illustration de panneaux comme ceux de l'*Entrée à Jérusalem*, du *Lavement des Pieds*, et du *Reniement de Saint-Pierre*, ses observations sont des plus adéquates. Il en est ainsi à l'égard de certains contrastes, comme dans les figures efféminées et mondaines d'Hérode et de Pilate, en comparaison avec la vulgaire violence des Pharisiens et l'air soumis et la suavité du Christ ; ou dans la figure surnaturelle de l'Ange, contrastant avec le groupe monumental des *Maries au Sépulcre*. Quoiqu'il n'existe point de preuves que Duccio ait eu recours à l'antique, et même qu'il y ait lieu de croire le contraire : le groupe des *Maries*, ne fût-ce que par le jeu des drapés, nous rappelle la sculpture classique. (Mais on ne voit pas pourquoi l'on devrait admettre, avec force preuves à l'appui, que Nicola Pisano ait emprunté à la sculpture romane, et peut-être même à l'étrusque, alors que de pareilles sources auraient été fermées pour Duccio). Schnaase note encore l'influence byzantine dans le coloris et dans la composition, sans que cela suffise à expliquer l'originalité de Duccio, chez qui, dans la *Maestà*, les aspirations picturales de tout le XIII^e siècle trouvent leur expression définitive, après une maturation très lente et dont on ne reconstruit qu'imparfaitement le cours. Duccio obtient une puissance révélatrice en chaque attitude, une nouveauté de sentiment dans les visages et dans les regards, qui ne s'expliquent pas même si on les attribue à l'observation naturaliste, à l'étude du vrai. Enfin ce que Schnaase dit de la suggestion et du mystère des espaces, du paysage, etc., obtenus moyennant des dons de composition tout à fait en harmonie avec la signification des sentiments religieux, on pourrait le considérer comme une anticipation assez proche des idées de Berenson sur la composition spatiale.

Après les pages de Schnaase, il semble étrange que l'on ait pu revenir, comme l'a fait M. Pératé, même en deça de Ghiberti, en affirmant que seul « le génie grec parle dans les petites

compositions évangéliques du maître siennois » ; tandis que Langton Douglas distingue une manière initiale, byzantine, et une manière finale, qui est gothique, entre lesquelles prendrait place une phase romane ; ce qui semble figer les grandes lignes d'un processus plus mêlé et plus complexe ; un processus, en somme, dont la fermentation n'est pas seulement due à des apports de culture mais à un levain beaucoup plus intime et plus riche.

Mais un nouveau pas en avant dans l'interprétation de Duccio fut fait par Berenson dans ses *Central Italian Painters* (1897). Il appelle Duccio un Sophocle chrétien ; un dramaturge peintre qui garde en quelque sorte une place à part dans le règne de la peinture ; capable d'exprimer des récits sacrés d'une manière assez évidente pour qu'ils puissent être lus même par les plus illettrés, et dans une matière assez précieuse pour qu'ils constituent l'ornement le plus riche dans la maison de Dieu. A la puissance du récit sacré, à l'intensité du sentiment, la matière picturale de Duccio ajoute une magie qui lui est propre et qui les transfigure. La capacité narrative de ce peintre va de l'extase des *Maries au Sépulcre* au récit de « genre » presque touché d'humorisme, dans son *Saint Pierre reniant le Christ* ; et elle n'est pas moins vivace que ses dons de groupement, d'expression du mouvement et de composition spatiale.

Toutefois l'excellence de Duccio, en ce qui concerne la composition, provient en partie du fait qu'il a trouvé des schémas tout prêts et déjà élaborés par une longue tradition en cette renaissance de l'art qui commença à Byzance au neuvième siècle et dura jusqu'au treizième. « Duccio est le dernier des grands maîtres de l'antiquité, en contraste avec Giotto qui fut le premier des modernes. Les motifs de Duccio, les types, les attitudes, appartiennent encore au vieil alphabet hellénique, cursif et parfois dégradé. Ses bons vieillards sont les suprêmes descendants, en droite ligne, des philosophes alexandrins ; ses anges descendent des Victoires et des Génies ; ses diables, de Silène. De même que Giotto peut être comparé avec Giovanni Pisano, ainsi en est-il de Duccio avec Nicola ; sauf cependant que Duccio est bien plus subtilement antique ».

« Le dernier des grands artistes de l'antiquité » : c'est là une formule qui fit fortune. Weigelt l'employa presque intégralement ; et Van Marle, en la tempérant, puisqu'il voit en Duccio le dernier et le plus grand des artistes italo-byzantins, lequel substitue à l'austérité byzantine une précieuse mélancolie tout italienne. C'est à peu près aussi l'expression dont s'est servi Adolfo Venturi, en disant que Duccio « orna les anciennes formes de l'art byzantin et leur donna une beauté italienne ». M. Gielly, tout récemment, s'est astreint à rechercher le principe caractéristique de cette beauté italienne ; la cause, en d'autres termes, de la nouveauté de Duccio ; et il a cru la reconnaître dans l'effort vers la vérité et dans l'observation de la nature, qui enrichissent ses inventions et transforment sa technique picturale.

* * *

Cela semble s'accorder médiocrement avec ce que M. Berenson disait de la fidélité de Duccio aux schémas hérités de Byzance ; et qui fut également confirmé, au moins en ses lignes générales, par Van Marle au cours de ses minutieuses recherches sur l'iconographie du peintre. Il est vrai que Duccio dans son ensemble montre plus d'indépendance que Giotto ; mais, comme Giotto, il reste, par son essence, traditionnel. En iconographie, Pisano, Cavallini, Taddeo Gaddi sont plus novateurs que Giotto et Duccio (Van Marle). En de nombreux endroits où Duccio s'écarte de la tradition byzantine, entre sa version et la version byzantine la plus proche, il s'en trouve une qui est italienne, et à laquelle Duccio se rattache. L'Hérode campé avec ses conseillers sur le fond de la scène, dans le *Massacre des Innocents* (pl. xxvii), est étranger à la tradition byzantine, mais déjà introduit par les Pisano à Sienne et à Pistoia. Il existe un parallèle de la *Transfiguration*, ou, comme il est plus probable, un précédent immédiat, étant donné l'archaïsme plus grand du style, dans le premier compartiment d'un tableau qui se trouve à l'Académie de Sienne et qu'a publié Venturi (V. fig. 89). Les

Maries au Sépulcre, dans la tradition byzantine, sont deux et non pas trois, comme dans le compartiment de Duccio (pl. XLV, XLVI); mais l'innovation, et non pas seulement celle qui porte sur le nombre, a un précédent dans la *Madone de Sainte Marie Majeure à Florence*, que M. Sirén attribue à Coppo di Marcovaldo (Sirén, fig. 85,86) ; ainsi que dans le *Crucifix* de Barone Berlinghieri et autres d'école pisane (Sirén, fig. 22,50,54).

Dans la *Tentation* (pl. XXXI) Van Marle fait observer que Satan montre des influences gothiques ; parce que Satan est représenté sous sa forme diabolique et non en figure humaine, comme il advient presque toujours dans la tradition byzantine. Mais il me semble qu'on pourrait plutôt remarquer l'infinie discrétion avec laquelle Duccio aurait donné à Satan un caractère gothique et satanique ; de même encore dans la *Descente aux Limbes* (pl. XLIV) où le démon est une réédition, un peu chargée, du Pan du Musée Vatican (Loevy, fig. 282). Une observation de Berenson, déjà citée, vient à l'appui de nos dires : même dans l'expression du grotesque et du monstrueux, Duccio se sert, dans la mesure du possible, de l'alphabet hellénique ; et son Satan, plus que d'un Satan, tient d'un Silène. S'il était possible de songer que, hors des tombeaux étrusques de la région de Sienne et de Volterra, un débris de vase cassé d'importation grecque fût, à cette époque-là, venu au jour sous la bêche d'un paysan, et que Duccio l'eût vu, on ne saurait imaginer transposition plus réussie du Satyre à Satan, par l'adjonction d'une paire d'ailes de chauve-souris ; mais conservant, avec la pose agressive du nu, cette étroitesse caractéristique des flancs. Et l'on dirait que la figure du Tentateur doit seulement se compléter de l'arc d'une queue de cheval, comme la queue des satyres qui jouent sous les treilles dans les vases grecs.

Et l'on devrait se garder même d'attribuer à l'influence gothique ce qui est d'architecture gothique, et d'un gothique greffé sur le roman, dans les paysages et les intérieurs des histoires du Christ de la *Maestà* : les portes flanquées de tours et crénelées (pl. XXIX), les croisées ogivales et aj-

ourées (pl. xxx), les castels, les clochers le baptistère (pl. xxxi-xxxii). Si ce n'est qu'il y a toujours une tendance à confondre l'influence iconographique toute brute avec l'influence du style, ce fond architectonique appartient au monde d'observation naturelle de l'artiste et plus encore, dirais-je, à son monde d'expérience inconsciente.

D'autre part, un peintre qui se fût préoccupé de la convenance et de la vérité historique de ses propres sujets, aurait tenté de replacer le Christ dans le milieu d'architecture des colonies romaines du siècle d'Auguste, et dans le paysage de l'Asie Mineure, tels que pouvaient les décrire à Duccio les marchands et les pèlerins qui en revenaient. Mais ces préoccupations, par bonheur, étaient ignorées à l'époque de Duccio. L'histoire du Christ apparaissait à celui-ci dans l'immédiate réalité visuelle de Sienne, qui était en train de se renouveler aussi en architecture; et cela par une disposition naturelle, chez l'artiste pieux, à reporter les images de la divinité dans sa propre vie et dans son milieu quotidien. Ce n'est pas pour rien que les peintres de Sienne avaient pour loi, et pour tradition naturelle avant même de l'avoir pour loi, de « rendre manifestes aux hommes incultes et illettrés, les choses miraculeuses opérées par vertu et en vertu de la foi ». Ils devaient donner à leurs propres figurations le caractère le plus évident, sans égarer les spectateurs au moyen de suggestions trop lointaines et trop laborieuses.

* * *

Que par ses qualités morales et personnelles notre peintre répondît aux demandes qu'exigeaient les statuts, Della Valle nous le garantit sur la foi de Mancini, en disant que Duccio unissait à l'habileté la piété chrétienne, pour laquelle il fut grandement honoré; et « il eut le vif amour de sa patrie, comme on le voit d'après le pavement de la Cathédrale, dont il retira, dit-on, une rémunération des plus chiches ». Sans répéter, d'après Milanese et Weigelt, ce qui a trait à la date des commissions, paiements et contrats pour les peintures exécutées sur les cof-

fres des archives municipales de Sienne (1278), ou pour la *Madone* de Santa Maria Novella à Florence, que l'on a cru pouvoir identifier en la *Madone Rucellai* (1285), pour un tableau avec prédelle destiné à l'autel de la maison des Neuf (1302) à Sienne, et pour la grande *Maestà* (1308), on peut situer sa naissance plus près de 1260 que de 1250, ce qui convient mieux à sa qualité de jeune apprenti, encore employé en 1278 à des travaux inférieurs ; tandis qu'il est notoire que la *Maestà*, pour laquelle le contrat fut signé en 1308, a été achevée triomphalement et mise en place en 1311 ; et une question d'héritage refusé permet de fixer la date de sa mort vers 1318. Mais d'autres renseignements donnent un clair-obscur plus intense à ce tableau qui paraîtrait presque trop bien rangé et patriarcal. Des amendes fortes et minimes durent être payées par Duccio en 1280 ; cinq fois en 1302, dont une pour avoir fourni prétexte à un désordre public, dans les autres cas pour dettes. Il est requis pour des jugements d'ordre technique par les autorités municipales, et il siège dans les commissions qui assistent le Conseil ; mais il refuse de prêter serment d'obéissance au capitaine du peuple ; il demande des avances ; il se fait réclamer la remise des travaux qu'il s'est engagé à fournir, et il montre par maintes façons qu'il se trouve en difficultés financières ; néanmoins il arrive à être propriétaire d'une maison, acquéreur de charges de vin et plus tard de vignes.

Et c'est ce qui a poussé Van Marle à voir dans le personnage de Duccio, en comparaison de la respectable figure de Giotto, comme un précurseur des bohèmes de Montmartre. Le saut est un peu brusque ; il le serait encore, même si nous nous contentions d'en appeler à un Montmartre plus proche, mettons celui de Villon. Pour ce qui est du sentiment de Duccio tel qu'il s'exprime dans ses œuvres ; dans les souvenirs, peut-être légèrement optimistes, de Mancini ; dans la dédicace de la *Madone* de la *Maestà* : « *Sis Duccio vita te quia depinxit ita* », dédicace, si l'on veut, qui était d'habitude, mais qui dans la seconde proposition semble aussi vibrer d'un sincère accent personnel : tout cela permet d'entrevoir Duccio sous un jour

moins sobre que ne le voudrait Mancini à l'égard de la dévotion et de l'ordre bourgeois, mais qui n'est pas non plus celui de la bohème. Comme nous l'avons dit en parlant des poètes, les sautes de tempérament, les bizarreries de mœurs et les infractions aux lois, pouvaient fort bien trouver place au revers de cette disposition sensible et imaginative qui constituait le fond de l'esprit siennois. (Et nous aimons ce feston de vigne qui court le long de la biographie de Duccio et qui mêle, en un certain sens, au souvenir des séjours du peintre à la campagne le souvenir de la vigne grecque poussée autour du mât et des scalmes de ce navire qui transportait Dionys dans la mer Tyrhénienne).

* * *

Ainsi qu'il devait naturellement arriver, l'influence de Duccio s'exerça surtout par la partie de son œuvre qui pouvait le mieux se prêter à la formation d'un canon ; nous voulons dire les apparences et les poses de ses Madones, de ses anges et de ses prophètes. Le résumé de tout cela se trouve dans la peinture qui recouvre la partie antérieure de la *Maestà*. Nous nous réservons de revenir sur cette théophanie et sur quelques oeuvres de moindre envergure, afin de pouvoir les rapprocher avec plus d'opportunité, au moment voulu, des immédiats développements de l'école siennoise ; par contre, nous nous occuperons sans retard des histoires du Christ et de la Sainte Vierge (pl. xxiv à lvi) dans lesquelles le génie de Duccio découvre certainement son expression la plus caractéristique et destinée à trouver en elle-même sa propre conclusion.

On a vu déjà un précédent siennois du sujet de la *Nativité* (pl. iii), plus exact que ceux habituellement cités de la mosaïque de Cavallini à Santa Maria in Trastevere, de la fresque peinte dans la Basilique supérieure d'Assise et des mosaïques de Palerme (A. Colasanti, *Art. biz.* pl. 34 ; Venturi, v. fig. 117, 149). Il n'est pas besoin de beaucoup d'insistance pour montrer comment, dans la solution de cette scène, offerte par Duccio

(pl. xxv), les éléments épars de la tradition s'organisent et se complètent dans un ensemble plus riche et plus évident, en vue de ce qui était l'objet de Duccio et de ses commettants : la présentation la plus intense et la plus complète, en termes picturaux, de l'évènement sacré.

La centralité de l'Enfant n'est pas due au hasard, mais elle est d'une certaine façon commentée par l'angle du toit sur lequel pend l'étoile, et aussi, oserais-je dire, par cette sorte d'arc luisant qui fait plutôt songer à une corne lunaire qu'aux attributs du boeuf. La Vierge avec sa pose allongée enveloppe l'Enfant ; et le monde alentour s'insère comme en zones concentriques, les murs de l'étable encaissée dans les rochers sont emmaillotés par le ciel. Des acteurs célestes et terrestres, forment l'assistance alentour, mais de manière à ne pas troubler l'intime et tiède recueillement de ce mystère ; ils n'interviennent pas même le pauvre Saint Joseph qui est assis à l'écart, tout songeur, là, sur une pierre. Les anges regardent le ciel, et quelques-uns dans l'étable, en saluant le miracle avec une ferveur qui se reproduira, en nuances diverses, dans la *Crucifixion*. Certains d'entre eux ont l'air de gazouiller comme des hirondelles qui lèvent la tête hors du nid. Le pâtre à barbe blanche, adossé au listel, cherche une constellation lointaine ; et par la verticale du listel même son regard semble s'échapper vers l'infini. Et, laissant de côté la scène des commères qui lavent l'Enfant, que l'on observe les brebis ; en les comparant, par exemple, à celles du *Sacrifice et de la Vision de St. Joachim* de Giotto. Chez Giotto, ces représentants de la nature n'expriment que l'indifférence et l'atonie de la nature elle-même. Quelques brebis dorment, les autres broutent, ignorantes des apparitions angéliques ; et les deux béliers qui se cossent ne semblent pas avoir d'autre objet que de créer un mouvement qui accentuera et servira de levier à la cuspi-de formée par le Saint Joachim à genoux. Dans le *Saint Joachim qui se retire parmi les bergers*, les brebis, selon leur habitude, sortent indifférentes de cette espèce de guérite ou de baraquement de guerre, derrière les bergers portant la hou-

lette ; seul le petit chien court faire fête au vieux saint qui le regarde bonassement, mais avec peu de conviction. Pour un Florentin, semble-t-il, un chien sera toujours et seulement un chien. Mais chez Duccio le troupeau est rassemblé tout entier en un groupe immobile, extatique. Il semble attentif à l'événement miraculeux, tel que nous le décrit *Protévangile* de St Jacques (que celui-ci ait ou non fait partie des sources littéraires de Duccio) : « et voici que des brebis qu'on menait paître cessaient d'avancer et restaient immobiles » ; « et je vis les bouches des chèvres là sur l'eau et elles ne buvaient pas ». Stupeur de toute la nature au moment de la naissance miraculeuse ; participation de toutes les choses créées ; sentiments, ceux-ci, de vive couleur orientale. Ajoutons que ce motif du troupeau, Duccio avait pu l'observer dans la chaire de la cathédrale à Sienne, où l'inspiration du *Protévangile* paraît certaine, mais où, semble-t-il, la scène reste plus anecdotique. La tête de l'animal qui regarde en haut rompt la composition de Nicola Pisano ; et elle est bien moins expressive que cette blanche brebis de Duccio qui semble, avec son museau vers le tertre, s'efforcer de voir, discrètement, ce qui se passe dans l'étable.

Le *Massacre des Innocents* (pl. xxvii) semble tempérer le motif de l'Hérode dans la chaire de Pise (1307) avec des inventions de Nicola Pisano à Sienne dans les scènes des femmes et des égorgeurs. Seulement la composition de Duccio est plus dépouillée et plus claire ; elle n'accumule pas les éléments dramatiques comme celles des Pisano. Sur les visages des mères il y a déjà un rictus caractéristique, lequel, dans l'école siennoise, se trouvera porté à une intensité spasmodique par Pietro Lorenzetti. Remarquez, d'autre part, en comparaison avec Nicola, une précision moindre dans la manière de décrire l'uniforme romain des manieurs de glaives ; tandis que dans le panneau de la *Dispute avec les Docteurs* (pl. xxviii), de petits amours, ailés et nus, placés dans les niches au sommet des colonnes, sont là comme un souvenir péremptoire de l'antiquité classique. Inutile de répéter les observations de M. Berenson relatives à la calme sévérité de cette *Dispute*, où l'é-

motion ingénue de Joseph et de Marie ne perd rien de sa vigueur tout en restant subordonnée. Dans la *Samaritaine* (pl. xxix) et dans le *Christ sur le chemin d'Emmaüs* (pl. L, LI) la suggestion la plus élevée nous est offerte par la grandiose étendue des espaces laissés derrière les figures : vrais horizons légendaires dont la solitude est encore accrue par le contraste avec ce pavé des rues, poli par le trafic.

Pour la richesse des mouvements épisodiques et du paysage, l'*Entrée à Jérusalem* (pl. xxxii) était destinée à rester dans la tradition siennoise un modèle que l'on chercha bien des fois à égaler sans le surpasser jamais. Et malgré tout l'appui qui pouvait lui échoir de l'expressionisme des Lorenzetti, et quelque fût son goût personnel pour les actes vigoureux et éloquents, Barna ne sut rien ajouter à cet épisode ; pas même dans la partie animalière, c'est-à-dire en l'un de ces aspects où l'opinion commune l'a toujours considéré comme un spécialiste. Et avec toutes ses qualités grandioses, l'interprétation giottesque, à Padoue, reste aussi décharnée et évasive. Il s'agit, chez Giotto, d'une scène d'hommage privé et non d'une fête de la cité comme il apparaît ici d'après les rythmes complexes et cependant très nets de la foule : les disciples qui marchent en peloton serré, les jeunes garçons portant le rameau d'olivier à la main, qui courent comme des estafettes et se heurtent contre la foule massée aux portes. Les tourelles, dans la fresque de Giotto, sont désertes, et la cité est close en soi, étrangère et quasi hostile. Mais avec les motifs anecdotiques les plus discrets de spectateurs et de curieux, Duccio a créé l'illusion d'une terre soulevée tout entière par un hosanna ; et le mouvement se propage jusqu'aux routes lointaines et autour du baptistère. Il a été dit déjà (Berenson) comment, par le jeu de perspective des murs et du battant entr'ouvert au premier plan, il a réussi à indiquer, toute rudimentaire que fût sa perspective, le point précis où nous devons nous placer pour assister à la scène ; multipliant ainsi, du fait qu'il la rend consciente, notre participation aux effets d'espace et de mouvement.

Dans la *Guérison de l'Aveugle*, dans le *Lavement des pieds*

(pl. xxxiv) et dans l'*Arrestation de Jésus* (pl. xxxvi), autres scènes de foule, avec une individualisation qui n'est jamais trop menue, bien que le peintre y montre quelque insistance, car presque toujours il se répand en larges mouvements d'émotion : stupeur, douleur, effroi, etc ; jusqu'à ce que dans la *Crucifixion* (pl. xxxix, xl, xli) soit obtenue la contre-partie la plus intense, en cet ordre, par le groupe des Saintes Femmes et celui des Juifs. La coupe du terrain, sur la pente du Golgotha, accentue ce qu'il y a de bouleversé, de presque effondré, dans la troupe confuse des soldats et des vieillards ; l'un de ceux-ci, à l'angle du tableau, gît par terre, et sur lui un autre se penche en reculant. Si quelques chose en peinture pouvait suggérer une conviction, – celle des accusateurs et des justiciers, – qui vacille, et un sentiment de consternation irritée qui s'y substitue, Duccio a pour tout cela trouvé les expressions les plus adéquates. En face, le groupe des femmes : formes homogènes, presque identiques par la ressemblance de l'ajustement et des expressions ; quelque chose comme une église rudimentaire, cimentée en présence du martyre. Et la figure de Jean, calme, romaine et monumentale, si différente de celle des St Jean de mélodrame, disséminés dans toute l'histoire de la peinture, fait songer à un pasteur qui protège sans jactance un troupeau atterré. La colonne ferme et sûre de son corps est comme un bastion qui refoule au dehors cette abjecte réalité de bourreaux et de juges en train de se jeter des imprécations et qui s'accusent désormais l'un l'autre. Et la palpitation des ailes d'anges qui couronnent la croix réunit au drame terrestre le drame céleste.

On a voulu ici insister sur l'évidence avec laquelle sont picturalement cueillis par Duccio les traits significatifs d'un événement, car, tout récemment encore, M. Van Marle prétendait, lui aussi, faire consister la principale qualité du peintre en celle d'enlumineur de textes sacrés, et presque de miniaturiste : plutôt qu'en celle d'un narrateur qui, sans être pourvu du sens dramatique dans la mesure où l'ont été Giotto et Pietro Lorenzetti, ne le cède à personne quant à la finesse délicate de

l'interprétation, à la limpidité et au lié des motifs. Il suffirait pour le démontrer, si nous disposions ici d'un espace suffisant, d'analyser les digressions de situation et de sentiment, de faire voir la gradation complexe de figures et de milieux architectoniques qui accompagnent, en une dizaine de panneaux pour le moins, les pérégrinations du Christ, d'Anne chez Caïphe, chez Pilate et chez Hérode, et de nouveau chez Pilate, quand, sur le point d'être abandonné à ses bourreaux, plein de mansuétude et de gravité, sous l'oeil ironique des soldats (pl. xxxviii), le Christ se campe dans ce blanc qui trois siècles plus tard éclatera sur une pénombre bien plus triste dans l'*Ecce Homo* du Tintoret.

En fait de finesse narrative, même dans le répertoire de Duccio, il n'est toutefois aucun tableau qui surpasse le *Saint Pierre reniant le Christ pour la première fois* (pl. xxxvii). Il nie un peu emphatiquement, ce Saint Pierre qui se chauffe les pieds avec plus d'intérêt que les autres assistants, comme si, en exagérant cet acte, il invitait ceux qui le questionnent à ne pas le déranger, à ne pas insister dans leur enquête. Alentour, un certain air potinier est répandu sur toutes les physionomies ; mais il s'agit de commérages sans méchanceté et l'on comprend que, somme toute, nul n'attache grande importance à ce qui se passe. Vue de dos, dans la pose de quelqu'un qui s'arrête en passant, la femme interroge Pierre avec la certitude de ce qu'elle avance ; mais elle paraît s'attendre à ce que celui-ci réponde par un mensonge. Et la main tendue sur la rampe de l'escalier exprime déjà le mouvement tout entier de la personne qui se détache de cette scène pour vaquer à ses affaires. Si je ne craignais de vouloir paraître subtil, je dirais que même ce tablier ceint autour de la taille souligne l'urgence des besognes ménagères que la femme doit reprendre sans plus tarder. La perspective du bras et de la rampe est en défaut ; mais l'efficacité du geste et sa puissance de suggestion sont telles qu'on s'aperçoit à peine de l'erreur, et, quand bien même on s'en apercevrait, celle-ci ne saurait nous troubler. En cette scène le destin semble faire une pause ; dans la tragédie c'est un morceau de comédie,

jusqu'à ce que dans le tableau, divisé en deux, du *Troisième reniement*, tandis que les soldats flagellent le Christ aux yeux bandés, Saint Pierre, hors de la porte où de nouveau on le presse : « En vérité tu es toi aussi de ceux là, puisque ta façon de parler te dénonce », Saint Pierre entend le chant du coq juste au dessus de sa tête ; et le coq s'exhibe comme s'il était peint sur un pavois, entre les instruments et les symboles de la Passion qui désormais précipite son cours.

Mais la minutieuse illustration de ce qui convient à la narration sacrée, en fait de dessin et de composition, nous attacherait encore durant nombre de pages à la *Maestà* de Duccio. Notamment : les rigoureuses symétries dans l'*Incrédulité de St. Thomas*, conçues, de même qu'en la *Nativité*, pour rassembler l'attention sur la figure du Christ, qui en découvrant son côté lève la droite au dessus de sa tête et se dessine gigantesque. Dans la *Prière au Jardin des Oliviers* (pl. xxxv), à part le groupe des disciples endormis, les effets spatiaux intensifiés par la noire frondaison héraldique des arbres sur le vide lumineux des fonds ; et cette insertion du Christ en prière comme dans une niche du terrain : façon éloquente de poser extrinséquement l'essence de la prière, et aussi la prière d'un Dieu, en tant qu'elle est annihilation de l'individualité et conjonction et adhésion avec une réalité qui la dépasse. Et je voudrais ajouter, devant cette niche qui recueille l'agenouillé, les deux arbrisseaux du premier plan. Avec l'autre, plus élevé, qui reprend la perpendiculaire de l'un d'eux, ils isolent la scène et ont l'air de fleurs ou de palmes placés devant une figure d'autel.

Dans l'*Arrestation de Jésus Christ* (pl. xxxvi), déjà l'on a relevé (Berenson) la fonction de l'arbre placé au milieu en vue de marquer et d'exalter la figure du Rédempteur mêlée, à la foule : comme ce sera le cas pour la cuspidé rocheuse qui se dresse derrière l'Ange dans les *Maries au Sépulcre*. De même on a remarqué aussi cette forêt de lignes parallèles contre le ciel : les lances et les lanternes ; ce qui donne le sens d'une multitude qui accourt, comme dans la mosaïque de la bataille

d'Alexandre. Mais il ne me semble pas moins admirable ce rythme des fractures diagonales du terrain qui accompagnent et donnent du relief, comme les ondes d'un ressac qui s'éloigne, au mouvement oblique des apôtres en fuite. Dans la *Déposition* (pl. XLII), au contraire, l'artiste a été moins heureux. Autant qu'on en peut juger, étant donné le grave état de détérioration de ce tableau, le modèle suivi dans le Triptyque d'atelier, déjà cité, à l'Académie siennoise (Alinari 36683, 36684), avec le corps que Joseph d'Arimathie fait glisser verticalement le long du bois de la croix, s'accordait mieux pour harmoniser toutes les figures d'alentour dans une action sur laquelle se grave le geste véhément de la mère qui avance les bras pour soutenir la tête du Rédempteur trépassé. La version de la *Maestà* manque de poids ; les actes demeurent vides, privés qu'ils sont des contrastes nécessaires ; l'histoire se détrempe dans les larmes et les grimaces.

Il est vraisemblable (Weigelt) que dans certains panneaux de la *Maestà* qui se rapportent à la vie de la Sainte Vierge, il faille voir la main d'élèves. Leur qualité inférieure est admise même par d'autres érudits (Van Marle) ; et une comparaison, par exemple, du paysage qui se trouve dans l'*Ensevelissement de la Sainte Vierge* (pl. LVI) avec les paysages qu'on vient de voir, accuse une certaine indécision de plans et une surabondance d'incidents et d'ornements qui pourraient s'expliquer en effet par l'intervention de collaborateurs. Mais nous éprouvons plutôt le besoin de retirer d'autres considérations de ces peintures déjà décrites, passant enfin à ce qui concerne particulièrement la couleur de Duccio.

* * *

En premier lieu le choix des épisodes d'après l'Ecriture Sainte ; et la tendance à attribuer un relief spécial à des situations moins habituelles, dont certaines sont même tout à fait rares : l'histoire de l'Aveugle recouvrant la vue, de la Samaritaine, du reniement de Pierre, etc. Point ne devons-nous penser

à de singulières préférences dues à la tradition byzantine ; ce sont là, au contraire, les épisodes où Duccio montre la plus grande liberté d'invention. Mais précisément ce choix nous indique comment, sans qu'il ait eu besoin d'ajouter sans nécessité aux schémas traditionnels, Duccio en était venu à une conception du fait sacré fort différente de celle, toute géométrique, hiératique et triomphale, de l'art byzantin. A peine si, dans la *Nativité*, on observe un écart de proportions, pour accentuer le personnage de Marie comme, dans les Histoires de Marie, la figure en miniature que le Rédempteur tient entre les bras pour symboliser l'âme de la Trépassée (pl. LV), ou la branche de palmier étoilée : indications rituelles plutôt que réalités picturales et vraies par elle-mêmes. Ailleurs le Christ ne se différencie point par les enluminures d'or de son manteau, sinon lorsqu'il est introduit comme apparition surnaturelle, transhumanisé (pl. XLIV. XLVIII. LII. LIII. LV). Les épisodes de la rencontre au puits, de l'aveugle, de la servante et de Pierre, tirés des recoupements de la merveilleuse histoire, sont vraiment parmi ceux qui correspondent le mieux à l'intimité narrative, et au ton d'idylle et d'élégie, à la souveraine humilité avec laquelle le surnaturel se présentait à l'esprit de Duccio. Tout au plus pourrait-on noter une insistance de fioritures, spécialement dans les bords de la robe de Jésus (pl. XXXI. XXXII. XXXV. XXXVI) ou de la Vierge (pl. XXIV. XXV. XXVI) là où ces figures doivent apparaître avec plus de relief. Il s'agit de finesses de dessin que plusieurs ont décidé de rapporter à l'influence gothique ; et il est certain qu'elles diffèrent de l'allure sobre des drapés dans les figures qui répondent le plus directement aux exemplaires de la sculpture classique et à ceux des Pisano.

Dans les Prophètes spécialement (pl. XVI. XVII. XXV), ainsi qu'en de nombreuses figures de vieillards disséminées parmi les diverses bandes ornementales, la parenté avec la sculpture romaine et les modèles helléniques repris par cette dernière, est des plus marquées. Duccio peint avec plus de sécheresse les boucles des cheveux et des barbes ; et souvent il aiguise

les angles des plis. Anxieux de souligner les sentiments, il insiste sur les rides, les gerçures des lèvres, et il serait curieux de découvrir pourquoi, en beaucoup de ces physionomies, il parvient à une sorte de camusité socratique, laquelle se retrouvera chez les Lorenzetti et leurs élèves. Il serait curieux également de rechercher quelle a été, dans la transformation des types romains et helléniques, la part des matériaux directement byzantins que Duccio avait sous les yeux, et celle du prétendu « réalisme » de Duccio, de l'observation du vrai que certains (Gielly) tiennent pour le principe fondamental de la rénovation de cet art. En chacun des panneaux de la *Maestà*, il est au moins un trait par où l'observation du vrai s'atteste en lignes scandées avec une intention dont on ne peut douter : le pied appuyé à terre de l'Ange de l'*Annonciation* (pl. xxiv); le vif petit chien de la *Nativité* (pl. xxv); gestes, groupements et perspectives de l'*Entrée à Jérusalem* (pl. xxxii); les nus de la *Crucifixion* (pl. xxxix) et celui de la *Mise au Tombeau* (pl. xliii); mais il suffirait de ce pauvre tibia de vieillard que Saint Pierre dans le *Lavement des pieds* (pl. xxxiv) exhibe avec tant de honte de dessous ses guenilles. Un fait non moins caractéristique, c'est que d'autres indices et ils sont nombreux, désavouent au contraire tous les autres témoignages de réalisme. Le conventionnel et l'approximatif de certaines mains, par exemple dans la *Sainte Catherine* (pl. xxii), et la pose mal assurée des figures, qui donne à plus d'une scène l'air de tomber, comme si la charpente de la scène elle-même était fendue, interrompue. Dans les rapports généraux des masses, dans l'inclinaison des mouvements d'ensemble, la composition est toujours ordonnée et manifeste; mais elle s'aigrit à l'intérieur de hiatus et de fêlures qui proviennent de la vivacité même de l'intérêt expressif renoué en certains points où l'on remarque des annotations qui laissent précisément transparaître la présence ou le souvenir du vrai. Le « réalisme » de Duccio ne constituait point, en somme, une méthode organique, et pas même l'embryon d'une méthode d'observation ou un effort pour rendre l'observation, ainsi que ce fut le cas plus tard chez quelques

Florentins, et chez les Flamands. Il se superposait, en tant que secours et commentaire, à une vision instinctive et totale; à une idéale matière refléurée d'une tradition souterraine et dans laquelle l'artiste jetait de veine ses histoires ingénues et éternelles.

C'est à peu près la même position que chez les Pisano: par exemple, dans la *Crucifixion* de Nicola à Sienne, avec la vieille qui s'essuie les yeux; ou encore en plein *Paradis*, c'est à dire là où le plus sévère hiératisme aurait été d'obligation, la trouvaille de ceux qui regardent en haut avec un mouvement piquant, tels des paysans qui voient passer le premier dirigeable. Et de même chez Giovanni, à Pise: le mouvement de la femme qui de sa main gauche touche l'eau du bassin pour s'assurer qu'elle ne bout pas; ou bien, dans cette même *Nativité*, le mouvement de la chevrette qui avec sa patte de derrière se gratte la tête: épisodes, ainsi que tant d'autres, découverts sans doute ou contrôlés sur le vrai, mélangés à des éléments de provenance romane, gothique, etc., tantôt complètement résorbés et transformés, tantôt demeurés dans un état plus grossier, mais toujours touchés par l'esprit qui parcourt toute la composition.

Ce n'est pas là une variété composite et d'industrie, comme celle du tardif éclectisme ou des styles en désagrégation; mais un multiforme afflux d'éléments cueillis dans toutes les expériences, à un degré divers de savoir conscient, et rétablis aussi, en ce qu'ils peuvent avoir de moins pur, par l'énergie harmonique de la tradition qui va naître.

* * *

Il n'est personne qui ne voie combien chez Duccio la couleur concourt à une pareille harmonie. Plus-être, plus encore que par l'action naturelle du temps, cette couleur, obscurcie par l'emploi des mastics qui servirent à la tempérer et par une couche tardive de vernis, a, dans son intonation générale, quelque chose de fastueux et de barbare; peut-être aussi se

ressent-elle de l'usage oriental dans les mosaïques et dans les miniatures. Et, malgré sa richesse, il ne faut pas la rapporter chez Duccio, non plus que chez aucun des Siennois, à une intention délibérée de structure, mais seulement à des fins ornementales et musicales.

A la base des observations minutieuses de De Grüneisen sur l'obéissance de Duccio, tout comme dans l'iconographie, à la couleur canonique et rituelle des byzantins dans les vêtements et autres attributs des protagonistes de ces scènes sacrées, il semble qu'il faudrait retenir que, même comme coloriste, il fut en quelque sorte contraint de composer sur des rimes obligées ; bien que dans la modulation des divers tons, en restant toutefois dans la norme prescrite, il eût suffisamment de quoi donner essor au goût personnel le plus hardi. Dans les manteaux des *Maries au Sépulcre*, la gamme des violets et des grenats se prête parfaitement à varier, sans la briser, la charpente du groupe monumental, tandis que dans le *Noli me tangere* (pl. XLVI à XLIX) le rouge de Madeleine, dans sa relation avec les couleurs d'alentour, devient lourd et aride. Mais si l'on tient compte d'un certain obscurcissement des ors et des teintes, de la première à la dernière des *Histoires du Christ et de la Vierge*, quelles charmantes et légères modulations et quelles rencontres et quels passages pleins d'une extrême vivacité ; laques, verts-paon et émeraude ; argents et noirs et bleus métalliques striés d'or, avec une crudité exquise et un goût d'imprévu vraiment oriental, sans parler de morceaux comme la *Crucifixion*, où la couleur réalise tout ce qu'on pouvait exiger dans une composition si sublime.

Il n'est pas vrai, comme on le prétend communément, que le « fond d'or » constitue, au moins chez Duccio, « la limite extrême et immobile de l'espace respirable » ; en somme une sorte d'emmaillotement compact et géminé qui sépare les figurations, divines et humaines, du monde des couleurs. Je dirais plutôt que cet or est une sorte de synthèse primordiale de la couleur, une fermentation extrêmement aigue et d'autant plus inarticulée, de la couleur qui presse et mord les formes

à lentour. Une espèce de lumière de la création, irradiée d'un pulviscule incandescent ; et dans laquelle s'atténue aussi tout défaut de perspective aérienne et linéaire.

D'autre part, bien que chez Duccio la ligne de contour s'infléchisse en vives notations de mouvement, et qu'en plusieurs de ses œuvres : la *Vierge et les Franciscains en adoration* (pl. xi), la *Madone de la Maestà* (pl. xiv) la *Sainte Catherine* de la *Maestà* (pl. xxii) et la *Sainte Agnès* (pl. xxiii, lvii) cette ligne soit déjà traitée et filée comme une matière expressive qui trouve sa signification la plus élevée dans sa modulation propre, on ne pourrait affirmer que la couleur intervienne absolument en vue d'intensifier et d'isoler les effets d'arabesque, ainsi que chez Simone Martini. Il y a bien chez Duccio une anticipation de ce goût linéaire, mais à l'état instinctif ou du moins non prémédité. Martini tendra le rythme de la ligne jusqu'aux vibrations extrêmes ; il tirera de chaque motif une série de variations musicales, en choisissant la couleur susceptible d'en rehausser les éléments. Chez Duccio la couleur reste d'une intention très proche de celle du chromatisme musical des byzantins et des cosmateschi. A part la nouveauté d'expression dramatique, dans la *Vierge et les Franciscains* (1278 ; pl. xi) on trouve la manifestation la plus évidente de ce chromatisme et de tout ce qu'ajoutait à Duccio la pratique de la miniature, dans ces gammes typiques d'un bleu foncé sur le manteau de la Vierge, rouge-sang dans l'oreiller et violet clair dans la petite robe de l'Enfant Jésus ; tandis que la répartition du vélarium à motifs verts et blancs comme de maiolique, et à franges d'or, nous ramène précisément aux miniatures gothiques françaises.

* * *

Avec la *Madone dans sa gloire*, sur la paroi antérieure de la *Maestà*, Duccio atteint un accent de coloris plus complexe et plus cohérent. La masse elle-même des figures, leur stricte ordonnance, le portaient à un usage

moins véhément de la couleur, baigné et harmonisé de clairs-obscurs, pour enchâsser dans cette trame soumise les grandes opales des visages aux transparentes ombres verdâtres et cendrées. Dans les théophanies des mosaïques il y avait en abondance des exemples d'attroupements tout aussi majestueux, sinon aussi sereins. Mais pour se rendre compte de toute la diversité des modes qu'accueillait presque au même instant notre art à l'aube de la Renaissance, il n'est que de regarder le *Paradis* de Nicola Pisano, que Duccio avait pour ainsi dire sous les yeux, et dont il tire quelque chose peut-être en ce qui concerne les groupes d'anges et d'apôtres placés au dessus. Mais au lieu de ces mouvements interrompus et trépidants de curiosité, de ces contorsions de nus presque païens, sur un fond immobile, extatique, d'anges et de saints, rendu encore plus immobile par la rigoureuse symétrie des colonnes, des niches et des alvéoles, il introduisit le rythme large et tranquille des figures qui, de chaque côté, accourent pour s'agenouiller, et qui ramassent et développent, comme un vivant feston, cette dégradation du trône et du manteau divin (pl. xiv, xv, xviii, xix).

Contrairement à Van Marle, il me semble que le partage en dix niches avec les Apôtres allège la masse qui aurait été, comme chez Nicola, trop bondée par les groupes des Anges et des Bienheureux. Elle lui imprime aussi un mouvement vertical qui tempère la stature surnaturelle de la Vierge, et donne en même temps du relief à ce très tendre épisode des Anges qui regardent, appuyés au dossier du trône: épisode que les artistes, de Guido à Coppo, à Cimabue, à Duccio lui-même (pl. xi, xiii), semblent avoir préparés avec une lente gradation. Le visage de la Vierge a été repeint (selon une tradition, par Ambrogio Lorenzetti); si bien que pour jouir de la splendeur intacte de cette *Madone dans sa gloire*, De Nicola imaginait de substituer mentalement à l'effigie de la Vierge de l'Opera del Duomo celle de la *Madone de Montepulciano*. L'uniformité des physionomies, tout en augmentant le sens d'immobilité, d'extase et de ravissement, n'exclut pas une

harmonieuse intensité d'expression ; c'est-à-dire qu'elle n'a rien d'abstrait, mais fait songer à une sublime consanguinité et parenté, grâce à une commune participation dans la lumière de la béatitude intérieure : ainsi lorsque Saint Augustin nous parle de cette classique beauté statuaire que les corps, après la Résurrection, assumeront dans le Cité de Dieu.

Par rapport aux autres, les visages des quatre protecteurs de Sienne : *Ansano* et *Savino* à droite, l'Evêque *Crescenzio* et *Vittore* à droite, sont plus différenciés ; comme s'ils se rapprochaient de cette humanité vivante pour laquelle ils s'agenouillaient en intercédant auprès du trône céleste. Et tandis que *Savino* et *Ansano* annoncent le type des saints chevaleresques et romanesques de Simone Martini, la *Sainte Agnès* et la *Sainte Catherine* dans leurs manteaux d'impératrices byzantines préludent aux apparitions enfermées dans un profil d'une élégance surnaturelle, du polyptyque de Pise (pl. xc, xcv, xcvi, xcviij); bien qu'en Duccio l'on recueille déjà l'accent d'une transfiguration semblable dans la *Sainte Agnès* d'un tableau (pl. LVII), que l'on croit contemporain de la *Maestà* mais qui paraît plutôt nous révéler un degré ultérieur de développement formel, et l'extrême expression de l'art de Duccio.

Et plus encore peut-être que dans ces figures de Vierges et de Saints, Duccio fixa son propre idéal de beauté expressive dans les anges de la *Maestà*. Le type ainsi créé par lui, eut une force d'enchantement si tenace que peu d'artistes siennois, même après des dizaines d'années, réussirent à s'en libérer. Nous retrouvons ce type, je ne dis pas chez les tout petits artistes auxquels il était moins facile d'éviter une application littérale, mais chez Pietro Lorenzetti à Cortone, à Arezzo et à Sienne (pl. CXLIX, CLII, CLIV), chez Lippo Vanni (Van Marle, II, fig. 299), chez Paolo di Giovanni Fei, etc., et il fallait l'originalité aïgue de Simone Martini pour le transformer presque immédiatement, ou du moins après la *Maestà* de 1315, où il y a déjà toutefois une version assez modifiée. Si l'Ange del' *Annonciation* peut être rapproché de la *Νίκη Ταχυδρομος*, dans ceux de la *Maestà* réside une toute autre essence que

d'enthousiasme rythmique et de mouvement, Avec cette calme lueur d'albâtre, leurs physionomies expriment une espèce d'extase dans un plaisir visuel et musical, comme s'ils prêtaient l'oreille à un concert ; les yeux immenses, aux paupières larges et un peu gonflées, fixes dans la vision infiniment douce des apparences divines. Les tempes, les joues décroissent et surgissent en courbes somptueuses ; il y a dans cette sérénité presque molle quelque chose d'implacable et de monumental. C'est la rencontre d'une beauté pétrie de sentiment, comme la beauté d'une femme passionnée, avec la souveraineté de l'ange et du chérubin, en une sorte d'idole asexuelle. Jamais dans une forme aussi simple, où semble toutefois peser la mémoire de civilisations et de mystères fort lointains, ne s'est exprimée plus hautement la divine mélancolie de l'adolescence et de la jeunesse.

* * *

Avant de quitter la *Maestà*, il est bon de revenir un moment sur l'attribution de la *Madone Rucellai*. Car si la comparaison de la *Madone Rucellai* avec les Madones de Cimabue ne peut manquer de faire songer tout d'abord à un artiste siennois, bien qu'enrichi d'expériences florentines, quand on compare la *Madone Rucellai* avec celle de la *Maestà* et les autres de Duccio, la balance ne parvient pas à pencher en faveur d'une attribution à Duccio qui soit pleinement satisfaisante. L'attitude de l'Enfant est dans la *Madone Rucellai* presque identique à celle de l'Enfant dans la *Madone avec les Franciscains* ; et de même certains détails du trône. Les anges de ce dernier tableau soutiennent la draperie comme dans la *Madone Gualino*, et le dessin de cette dernière draperie n'est pas loin de ressembler à une espèce de simplification de l'autre. On retrouve les mêmes caractères d'orfèvrerie siennoise dans les ramages des vêtements, dans les auréoles ; la physionomie de l'Enfant Jésus, avec le léger relèvement du canal du nez, n'est pas différente dans la *Rucellai* et dans la *Maestà*, bien que des traits de ce

genre se retrouvent couramment dans les œuvres de l'école (pl. LX) ; et l'Enfant de la *Maestà*, comparé à celui de la *Madone Rucellai*, a certes un air plus rude et plus grossier. Mais la manière de traiter les cheveux est autre : plus subtilement dessinée, dans la *Rucellai* ; dans la *Maestà*, et quasi constamment chez Duccio, plus large et plus ondulée ; l'oreille de l'Enfant offre dans la *Rucellai* plus de circonvolutions. Il est difficile de s'arrêter sur Duccio, par suite de la délicatesse supérieure qui se trouve diffuse dans le type de la *Madone Rucellai*, avec ces membres allongés, décharnés, aux méplats quasi évanescents ; les drapés sont très légers, avec des plis extrêmement nombreux, capricieux, onduleux (De Nicola) ; la qualité de la peinture plus maigre, peu appuyée ; sans cette molle plénitude qu'on trouve dans les visages de Duccio ; bien qu'il soit certain que personne plus que le peintre de cette Madone et de celles dont elle s'accompagne, n'ait été aussi proche de Duccio, soit par les caractères de la forme, soit par le haut degré de perfection esthétique.

* * *

L'influence directe de Duccio à Sienne et dans les environs (en considérant toujours comme environs la partie qui s'étend vers la Maremme, puisque la peinture siennoise s'est fort peu développée au nord), se situe entre 1290 et un peu au delà de 1320. A cette époque, les courants dérivés de Simone Martini et de Pietro Lorenzetti pénètrent aussi l'œuvre des maîtres mineurs, les plus attachés aux formules de Duccio. L'autorité et le prestige de celui-ci durent-être fort précoces, si, comme on l'a vu, le maître de la *Madone Gualino* et de la *Madone de Mosciano*, qui donna ensuite son chef-d'œuvre dans la *Madone Rucellai*, doit être considéré ((De Nicola, Toesca) comme ayant bien connu les œuvres de Duccio et comme ayant déjà accepté des éléments de ce « linéalisme gothique » qui avaient déjà été acceptés, ou selon nous, élaborés par Duccio de façon originale sur le fond byzantin.

Avec les limitations nécessaires en un *excursus* comme celui-ci, le rôle des artistes qui dépendent étroitement de Duccio peut être ainsi déterminé :

1. Elèves et imitateurs dont les noms historiques sont connus : Mino, Masarello, Guarnieri, Giovanni di Duccio, etc., ou dont les personnalités artistiques furent distinguées par des noms de convention : « Maestro della Badia a Isola », « Maestro di Montalcino », « Maestro di Città di Castello » (pl. LVIII à LXIII).

2. Ugolino di Neri, dit communément Ugolino da Siena (pl. LXIV à LXVII).

3. Ugolino Lorenzetti, en nous servant du nom créé par Berenson pour indiquer un maître qui s'était formé sous les influences prépondérantes de Ugolino da Siena et Pietro Lorenzetti ; ce maître, De Nicola suggère de l'identifier avec Biagio da Siena (pl. LXVIII à LXX).

4. Segna di Bonaventura (pl. LXXI à LXXIII) qui représente, avec ses disciples, la transition entre Duccio et Simone Martini.

Aux noms des élèves et imitateurs de Duccio : Mino, Masarello, etc., indiqués dans le premier paragraphe, on ne peut assigner d'œuvres certaines. Et quelques-uns des tableaux qui pourraient leur être attribués (par exemple le polyptyque, pl. LVIII, et surtout le panneau central ; la *Madone*, pl. LX, etc.) ce n'est que par leur qualité à peine inférieure qu'ils se distinguent des ouvrages de Duccio, dont ils reprennent ou adoptent les modèles et les physionomies. La *Madone* (pl. LX) est très voisine, par l'air de son visage et par sa main, de la *Sainte Catherine* de la *Maestà*, (pl. XXII) et de la *Madone* du polyptyque (pl. LVIII) ; Van Marle propose d'identifier l'auteur de cette peinture avec le restaurateur inconnu de la *Madone* de Guido (pl. IV) qui fut la cause de tant de disputes au sujet de la préséance de Sienne sur Florence dans la renaissance de la peinture.

Mais l'on ne saurait donner ici une liste, même extrêmement approximative, des œuvres des artistes de ce groupe,

non plus que la spécification des caractères par lesquels elles se distinguent en œuvres exécutées dans l'atelier et en œuvres d'école. Ce qui doit nous intéresser, avant tout, ce sont les productions d'une nature plus composite, mais aussi d'une originalité plus saillante : la *Maestà*, par exemple, du « Maestro di Badia a Isola » qui se trouve à San Salvatore di Badia près de Colle ; une fusion des Madones de la *Maestà* et de la *Rucellai* ; en même temps que des éléments de Duccio, il y a là un élément archaïque, par exemple dans les formes du trône, qui nous reporte vers l'art byzantin de la fin du treizième siècle. Le même esprit et la même disposition dans les figures de la *Maestà* de Città di Castello (pl. LIX) ; voire une plus grande abondance d'éléments empruntés à Duccio. Mais avec l'allongement des figures, cette redondance dans le développement des draperies et la silhouette du Dominicain agenouillé, forment des caractéristiques qui se retrouvent dans le répertoire d'Ugolino da Siena ; tandis qu'on voit apparaître avec plus de netteté encore, dans des œuvres probablement tardives (le tableau de l'Académie de Sienne, n. 33, reproduit dans Van Marle ; II, fig. 50, 51), une plasticité et un sens des volumes qui ont fait songer à des rapports avec Pietro Lorenzetti. Près du « Maestro di Città di Castello », dans le sens spécialement de cette plasticité, se place le pseudo « Maestro Gilio » (pl. LXII), dans un ouvrage duquel on a voulu reconnaître Lorenzetti lui-même à sa période initiale et byzantine.

* * *

Pour montrer ce que Ugolino a retiré de Duccio, il suffit de comparer sa *Déposition de la Croix* (Van Marle ; II, fig. 65) au sujet correspondant de la *Maestà* (pl. XLII). A première vue, tout semble avoir été calqué dans les mêmes poses, mais simplifié ; en effet Ugolino a hormis les deux femmes qui pleurent, tout au bout, à droite. On en peut dire autant, avec les mêmes erreurs de perspective que celles qui se trouvent dans le sépulcre, de la *Mise au Tombeau*. Comme Segna à Massa Marittima,

Ugolino à Florence, pour l'église de Santa Croce, semble avoir été chargé de fournir en quelque sorte un équivalent de la *Maestà* de Duccio, dont la renommée devait avoir pris son essor par toute l'Italie. Tout cela, aussi bien que les autres peintures exécutées par Ugolino à Florence, aussi bien que le labeur de Simone Martini à Naples et Assise, celui de Barna à Arezzo et Florence, celui des Lorenzetti à Arezzo, Cortone, Assise, Florence, etc., tout cela démontre qu'en ce siècle, durant les vingt-cinq ou trente premières années tout au moins, Sienne l'emportait parfois, jusque dans Florence même, sur la concurrence florentine.

Mais en même temps qu'il conserve abondamment l'iconographie byzantine et celle de Duccio, Ugolino apporte de nouveaux éléments de style. Comparé au Saint Jean-Baptiste de la *Maestà* de Duccio, le même Saint, qui se trouve en l'un des panneaux du tableau de Santa Croce, aujourd'hui conservé à Berlin (Van Marle ; II, fig. 61) est plus dramatique et plus incisif dans son expression, d'un type facial plus impérieux, grâce à la perpendiculaire du nez qui, de même que dans le *Saint Francois* (pl. LXVI), soulève le froncement du sourcil. Les membres et l'ensemble de chacune de ces figures ont quelque chose d'élancé. Et la main ne montre plus ce fusèlement un peu mol et casuel qui est propre à Duccio, mais elle témoigne d'un modelé et d'une inflexion plus savants, d'une scansion précise et détachée aux jointures des phalanges. Ceci correspond à la tendance d'Ugolino à multiplier les incidents linéaires par les plis et les angles du vêtement, tandis qu'il cherche en même temps à faire sortir des mouvements énergiques de l'abondance des drapés. Dans ce goût pour les mouvements dramatiques, De Nicola a relevé l'influence de Giovanni Pisano, et Berenson, sous d'autres aspects, celle de Lorenzetti; ce qui paraît acceptable, si les derniers renseignements que l'on possède sur Ugolino sont de 1337, la *Madone de S. Casciano* (pl. LXVII) ayant été peinte après 1335 (De Nicola). Le petit donateur agenouillé à côté de cette Madone : le « dantino » comme on l'appelle à San Casciano pour sa ressemblance avec la figure de Dante,

ne pourra plus aspirer, si cette date est exacte, à l'honneur d'être un des premiers portraits du Trecento, car le Robert d'Anjou de Simone à Naples, pour ne pas sortir de l'école siennoise, est antérieur à celui-ci de plus de quinze ans. Mais ce n'en est pas moins une des premières figures étudiées d'après la réalité ; et le modelé du visage ici ne résulte plus d'un trait conforme à celui de la miniature, mais d'une large texture de la lumière et des ombres.

L'analyse de la *Nativité* (pl. LXVIII) et l'attribution à cette personnalité de peintre pour laquelle il trouva le nom de Ugolino Lorenzetti, ont été accomplies d'une manière inimitable par Berenson, qui relève des éléments ressortissant à Duccio dans l'aspect des mains de la Madone, dans la découpe du triangle de la grotte et dans la pose et les vêtements de Saint Joseph (pl. xxv) ; des éléments venant de Lorenzetti dans les anges, et dans les minces colonnes, dans les chapiteaux et dans les corniches fleuries ; enfin une vivacité de mouvements dans la figure du pasteur « qui fait songer à un peintre romantique venu deux générations plus tard : Lorenzo Monaco ».

C'est à ce supposé Ugolino qu'ont été attribuées, par les soins de Berenson (puis de De Nicola et de Perkins qui ont adopté la thèse berensonnienne), en même temps que d'autres peintures, certaines qui n'avaient pas trouvé d'assignation convaincante et qui plus ou moins s'adaptent à la gamme de caractères et d'influences dont il vient d'être question, et qui la complètent. Parmi les plus importants, pour l'intérêt esthétique citons : le triptyque dit de Fogliano, avec les *Saints Ansano* et *Galgano* (pl. LXIX) sous l'aspect de jeunes guerriers rustiquement pompeux dans leur devise rouge ; une *Crucifixion* au Louvre (Berenson ; *Essays*, fig. 11), une autre *Crucifixion* appartenant à la collection Berenson (pl. LXX ; un peu avant le triptyque de Fogliano, qui est daté d'environ 1325). La dérivation du tronc duccesque se remarque mieux dans le polypptyque de Santa Croce de Florence et dans un autre qui fut pendant un temps à San Gimignano dans l'église de Sant Agostino (Berenson ; *Essays*, fig. 6 et 8). Aucune de ces œuvres

n'atteint pas le mérite de la *Nativité* ; mais il est probable que celle-là suffit à situer Ugolino au rang d'un Lippo Memmi, ainsi que le note Berenson ; même si son niveau d'exécution offre moins de constance et trahit des dispositions par à coups et d'ordre expérimental.

En général, d'après le catalogue rassemblé autour d'Ugolino par ces explorations érudites, on voit apparaître la figure d'un artiste qui, venant certes de Duccio, tend directement vers Bartolo di Fredi, ou pour le moins vers Barna ; tout en restant étrangement insensible à l'influence de Martini qui, aux environs de 1335, date attribuée par Berenson à la *Nativité*, aurait dû être plus forte que celle des Lorenzetti. Tout ce qu'il reçoit des Lorenzetti, il l'adapte sur la trame de Duccio, spécialement à l'égard de la couleur et de l'expression dramatique, avec quelque chose d'archaïque et de populacier, qui ne manque pas d'intéresser à Sienne et se retrouve sur la fin du siècle chez Bartolo et Taddeo.

Segna di Buonaventura fut certes d'une espèce moins rare ; il reste de son travail et de sa vie quelques traces en des documents situés entre 1298 et 1326. Parfois, comme dans la *Crucifixion* de la collection Crawford (pl. LXXI), il est même tout bonnement pris pour Duccio, un Duccio naturellement courant et manuel ; il suffit de voir, en le comparant avec la *Crucifixion* de la *Maestà*, comment il en applique avec soumission les motifs, non pas, il est vrai, sans quelque petit effort vers la variété ; par exemple dans la Madeleine qui lève les bras en l'air, ce qui pouvait toutefois être un souvenir d'Assise.

De sa fidélité à Duccio, un témoignage encore plus flagrant nous est offert dans la copie libre, — malgré l'état lamentable où se trouve celle-ci, — exécutée vers 1316 pour la cathédrale de Massa Marittima. Une déformation des figures dans le sens de l'allongement montre que Segna n'ignorait pas Ugolino di Neri, bien qu'il n'ait rien de la sombre et anguleuse vivacité de ce dernier : atone, méthodique, avec une correction d'ouvrier monotone et consciencieux. Dans les multiples *Ma-*

*done*s à l'Enfant et dans les *isèn Chrt Croix* fabriqués par lui et par ses fils Niccolò et Francesco, ainsi que par d'autres membres de son école, c'est une continuelle reprise des formules de la *Maestà* ou de formules semblables à celles de la *Madone Rucellai* : et d'autres dont nous avons le plus beau résumé dans la *Madone* d'Ugolino à San Casciano (pl. LXVII) ; avec les mêmes génuflexions de donateurs ; ou du type du *Christ en Croix* de la pl. LXIII. Cela jusqu'à ce qu'on rencontre les premières contaminations de ces manières résiduelles par celles qu'avait inventées Simone Martini, lesquelles par ces copistes pouvaient être plus facilement reçues et appliquées selon une acception vulgaire (Van Marle ; II, fig. 105) ; grâce, précisément, à l'absence chez eux de tout intérêt dramatique et de tout besoin, quel qu'il soit, d'originalité.

Et l'on pourrait ici indiquer le rapide rayonnement de la tradition siennoise à Pérouse, avec le peintre de la *Madone* qui se trouve à la Galerie, et de la *Maestà des Voûtes* (Venturi, v. fig. 31, 32) ; plus tard avec Meo di Guido ; s'il ne nous plaisait de prendre d'une meilleure façon, hors de la foule grisâtre des épigones, congé de l'art de Duccio.

* * *

Lorsqu'il adopta, pour le transformer, le langage classique de l'art chrétien universel : le langage byzantin, on eût dit vraiment que Duccio retrouvait une saveur de grécité native. Le domaine de la narration, chez les autres artistes, même chez de plus grands que lui, était la légende devenue substance de rite, monument religieux et civil ; ou bien, comme chez Giotto, la légende se composait en une sorte de synthèse dramatique. Par un instinct d'où tire son origine tout ce que son art a su nous donner de plus intense, Duccio encore une fois cueillit la légende à l'instant même où elle se formait ; dans une réalité où les éléments et les souvenirs cultivés, marqués d'un sceau d'élégance consommée, se trouvent transportés dans une intonation primordiale.

Il exprime, dirait-ton, une époque de rois pasteurs et navigateurs, alors que les petites villes s'édifiaient sur les collines à peine déboisées, avec un gai son de ciseau dans le matin clair, et que les dieux cheminaient encore par le monde ; un commencement de société, avec des lois paisibles ; et plus que n'importe quelle oeuvre du même temps, la sienne respire le parfum du renouveau.

L'histoire de Jésus se reflète dans son récit comme l'inconsciente germination du mythe dans un milieu familial, populaire, saturé de tendresse et fantaisiste ; le milieu de la petite confrérie où tout le monde se connaît, se fait confiance et ajoute foi à ses propres sentiments, à ses propres imaginations et hallucinations. C'est ce milieu, cette atmosphère que décrit Renan aux premiers chapitres des Apôtres, ou, lorsqu'il parle de voyages de Saint Paul : atmosphère si proche de celle qui régnait aux premières lueurs de la Renaissance, dans le printemps franciscain. « *Depuis les poèmes homériques, on n'avait pas vu d'œuvre pleine de sensations aussi fraîches. Une brise matinale, une odeur de mer, si j'ose le dire, inspirant quelque chose d'allègre et de fort* ». Avec une légère sourdine, ces paroles s'appliqueraient à Duccio qui, par ce souffle et ces réminiscences d'Orient, évoque aussi vraiment les voiles déployées et les voyages en mer, et les paisibles escales en des lieux où se trouvent de petits sanctuaires et des écoles d'art.

Là où l'inspiration de Duccio a touché une matière plus sensible : par exemple dans la *Rencontre avec la Samaritaine*, dans la *Crucifixion*, et dans les apparitions familières du Christ ressuscité, quand les disciples étaient encore cachés et dispersés, là sont les moments de gloire de cette peinture. Dans le *Christ sur le chemin d'Emmaüs* l'illusion, pour ainsi dire gréco-ancienne, est même plus sensible qu'ailleurs. Le voyageur vêtu d'un sayon en poil de chèvre, avec son large « pileus » semble rencontré dans un des morceaux champêtres qui égayaient la tragédie de Sophocle (Soph. Œdipe à Colonne v. 313, 314, Dindorf). Sur le fond d'or du ciel au coucher du soleil, le disciple qui indique les portes de la ville silencieuse susci-

tera pour toujours la poésie de l'événement, avec une douce certitude, inquiétante et irréfutable, que toutes les célébrations d'Emmaüs, peintes au cours de tant de siècles, ne pourront jamais égaler.

* * *

Après la mort de Giotto, il dut s'écouler près de vingt ans pour que dans l'école florentine vinssent à se manifester des artistes comme Masaccio et l'Angelico, qui cependant n'atteignent pas l'importance ni la grandeur de celui-là. Entre temps, à part le fait de nombreux Siennois : Ugolino, Martini, Barna, les Lorenzetti, appelés à Florence, on remarque une influence indéniable, encore qu'il n'y ait pas lieu de l'exagérer, de la peinture de Sienne sur celle de Florence. Bernardo Daddi, après une première phase plus nettement giottesque, arrive à temps vers le milieu du siècle pour appliquer, à Florence, les caractéristiques décisives de la forme et les dernières trouvailles de coloris d'Ambrogio Lorenzetti. Chez Nardo di Cione, l'exemple siennois est moins tyrannique, mais tout aussi certain. Et il est significatif que ce n'est pas seulement le vieux Vasari, et pas seulement les collectionneurs de notices comme Della Valle, dont l'intelligence en fait d'art pouvait laisser à désirer, qui ont attribué à Simone les fresques d'Andrea da Firenze qui se trouvent dans la chapelle des Espagnols. Mais Cavalcaselle les croyait de Lippo Memmi, c'est-à-dire d'un martinien orthodoxe, en collaboration avec Andrea da Firenze et des Siennois mineurs ; tant les caractères de l'art de peindre des Siennois, et les caractères de leur couleur, paraissaient prédominants.

A Sienne, en revanche, un artiste point inférieur à Duccio succède à celui-ci sans interruption. A la mort de Duccio, la *Maestà* de Simone Martini (1315) depuis quelques années déjà est là pour attester que la succession est recueillie et administrée de manière qu'en augmente le fruit. Nous disons succession par habitude d'enchaînement, mais, en réalité, on trouverait

difficilement séparation plus nette, même en tenant compte de la cohérence naturelle de l'école. Pietro Lorenzetti, à peu près du même âge que Simone, et sorti du même apprentissage, au tempérament inquiet, enclin à des audaces d'expression, se montre dépendant de Duccio, nous ne disons pas dans la *Madone alla Collegiata di Casole*, qui est plus byzantine que Duccio (De Nicola), mais à Cortone et à Arezzo (1320); soit après quinze années au moins de carrière artistique. Tranquille, savant, élégant dans sa profonde nouveauté, Simone se libère, sans que nous sachions trop comment, des liens imposés par l'école, et du coup il apparaît tout formé.

Le *Christ bénissant* de la Vaticane (pl. LXXXI) que certains considèrent, et avec raison, comme la première œuvre de Simone qui nous soit parvenue, reprend manifestement le type du Christ de Duccio : à remarquer la façon dont se rejoignent les sourcils au moyen de quelques rares poils follets. Il n'est pas difficile de relever des réminiscences de Duccio dans le *Saint Jean*, dans la *Sainte Agnès*, dans le *Saint Pierre* et autres personnages sacrés de la *Maestà* (pl. LXXV), dans l'ange qui porte un lys ; bien que d'autres figures soient changées du tout au tout. Mais peut-être, pour des rencontres de ce genre, la *Maestà* peut-elle servir jusqu'à un certain point, toute détériorée qu'elle est et après des restaurations effectuées à diverses reprises. Le coloris, quel qu'en soit le ton à la fois hardi et magnifique, dans ces roses assourdis, dans ce bleu éteint, dans le manteau sombre et usé de la Vierge, n'est certainement que le pâle reflet du coloris d'autrefois. Le témoignage de la *Maestà* vaut surtout par la composition, et l'on découvre ainsi combien déjà le goût de Martini différait de celui de Duccio. Au trône d'un style roman modifié, se substitue un trône avec cuspides, ajouré et lobé comme les fenêtres d'une cathédrale gothique. Au motif servant de point d'achèvement, constitué par les Apôtres dans des niches, qui augmentait le caractère hiératique de la composition, est substitué le grandiose baldaquin noir et blanc aux rubans palpitants comme des oriflammes; et les Apôtre sont descendus pour prendre part à

l'hommage (Van Marle). La Vierge est couronnée, ainsi que les deux Saintes placées près du trône, d'une couronne qui coupe le front et lui prête un air d'humilité comme dans les sculptures françaises et dans celles de Giovanni Pisano. La disposition des plis, surtout dans le manteau de la Vierge, traités avec une intelligence large et sûre, n'a plus rien à voir avec les arabesques marginales qui bordent le manteau de la Vierge de Duccio. Et on a introduit le motif de l'offrande de fleurs (pl. LXXX). On a dit que la *Maestà* n'est, dans son état actuel, qu'une tapisserie précieuse et consumée dont on peut tout au plus conjecturer la pleine et entière réalité plastique. Mais en exceptant même tout ce qui exprime une beauté physionomique nouvelle, spécialement dans les têtes de femmes (pl. LXXVII-LXXVIII-LXXIX), il n'en reste pas moins manifeste la précision des moyens que met en œuvre Martini dans ses constructions : par exemple, en alignant sur la verticale le visage à peine penché, la main et la colonne du genou de la Vierge, et l'Enfant érigé comme un signal, avec un effet de « frontalité » péremptoire, quoique secrètement diversifié et dissimulé. Pareille manière de composer se trouvait chez Duccio, mais en quelque sorte moins délibérée et moins sûre. Et quand Lippo Memmi et son père reprendront ce motif dans la *Maestà* de San Gimignano (pl. LXXIV), ils ne sauront qu'y ajouter de la raideur en abusant d'expédients ; et la somptueuse architecture des plis autour du genou de la Vierge de Simone deviendra, sans que nous oublions les mérites de la fresque de Lippo, un pavillon de phonographe reposant sur le sol.

* * *

Plus d'un tend à exagérer l'importance de l'apport gothique chez Simone, ou bien à anticiper cet événement ; demême en fut-il pour Duccio relativement à l'apport byzantin. Quelque influence de culture, gothique ou byzantine, que l'on admette, ce qui importe, avant tout, c'est de comprendre avec quels

caractères et dans quelles œuvres Simone et Duccio concrétisèrent « le gothisme » et « l'orientalisme » qui leur est particulier et qui constitue leur originalité.

Dans le *Saint Louis couronnant Robert d'Anjou* (pl. LXXXII, LXXXIII), Van Marle, tout en reconnaissant des motifs gothiques tels que les courbures désormais fameuses de l'ourlet des vêtements, ne peut toutefois se décider à définir le tableau comme typiquement gothique. Cela fait honneur à son goût ; mais l'embarras qu'il éprouve à ne pas se contenter de considérer cette peinture comme purement et simplement martinienne, n'en demeure pas moins inexplicable. De même, quelle serait la nécessité de se forger le problème inexistant du choc des modes byzantins contre les modes occidentaux, durant cette première période de Simone, lorsqu'on voit triompher les premiers quelques années plus tard dans le polyptyque de Pise (1320), que le même savant déclare « ducquesque » et qui cependant n'est point ducquesque ? Tandis que (et l'on a cherché à en fournir les raisons) il n'y a pas contraste, mais seulement diversité de points de conscience, entre la position orientale ou byzantine et la position médiévale et gothique, il n'y a pas non plus de contradiction nécessaire entre les catégories de style qui s'y rattachent. L'art a poussé à Sienne grâce à l'afflux des deux cultures. Croisés et marchands y apportaient l'héritage oriental dont ils maintenaient l'activité ; marchands, esthètes, amateurs et savants accueillaient les produits de la civilisation française et, en échange de ce don, envoyaient en France les produits de la culture siennoise.

Le médecin Aldobrandino de Sienne exerça à la cour de Provence, mourut à Troyes et ses manuscrits ont fini dans la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris. L'aimable Folgore célébrait les gros élégants « habillés à la française ». Les représentations populaires siennoises empruntèrent des inventions scéniques aux mystères français. La cour de Naples qui appela chez elle Martini, qu'elle fit chevalier, était une cour française. Et Robert d'Anjou visita Sienne avec beaucoup d'honneurs. Chez Simone, qui représente la plus haute et la plus

lucide conscience, en matière de style, dans l'art du Trecento siennois, et peut-être non seulement siennois, chez Simone, artiste réfléchi et raffiné s'il en fût jamais, il est impossible de dire jusqu'à quel point la culture gothique influa par suggestion directe, émanant des miniatures, statues, ivoires, vêtements. Tout ce que l'on peut dire, c'est que pas un seul instant on ne peut substituer les formes gothiques à l'esprit et aux formes de l'art de Simone, dans ce qu'il a d'intègre et de vivant, ou même d'en approcher. Ce n'est qu'assez tard, et surtout après le voyage à Avignon, dans l'*Annonciation* et les autres parties du polyptyque d'Anvers, que l'on remarque une certaine dureté, et la présence de quelques éléments moins bien absorbés ; mais nous sommes alors dans la décadence, et l'influence de Pietro Lorenzetti ne se fait pas moins sentir dans l'art de Simone que celle du gothique. Il s'agit en somme, dans l'évaluation esthétique, de ne pas substituer aux qualités de création les vestiges et les résidus de la culture. En s'abandonnant aux jeux de cette chimie, on aurait infailliblement la surprise de devoir conclure que tel tableau n'est pas gothique où cependant on relève des indications qui ne laissent pas de faire songer au gothique ; ou bien de s'émerveiller en découvrant un buste de jeune ascète indien, ou un profil digne des miniatures persanes, encadrés parmi les rubans flottants, les bouffettes et les paraphes du prétendu linéalisme gothique (pl. LXXXIII) et ornés des lis de France.

A cette victoire de Martini résolvant en une nouvelle réalité picturale, italienne, deux d'entre les principaux courants esthétiques et picturaux de son temps, à cette victoire du chevalier Simone, ami des rois de France et des papes exilés en terre française, on pourrait trouver un parallèle historique dans la fonction que l'église occidentale, pour s'affirmer contre Byzance, exerçait à travers la France, instituée par elle héritière idéale de l'Empire Romain, afin d'enlever à l'Orient par les entreprises des Croisades ce qui lui restait des trésors de la doctrine et de la beauté helléniques. Cela fournirait l'occasion

d'illustrer une fois de plus des coïncidences subtiles, et des rencontres de l'esprit médiéval et chevaleresque avec l'esprit byzantin et oriental. Mais ce serait encore là une façon de prolonger sous une autre forme, et non sans danger de complications, les jeux chimiques dont nous avons parlé. Pour rester dans le domaine strictement figuratif, qu'il nous suffise d'observer que Duccio avait déjà transplanté dans l'iconographie et dans le chromatisme des Byzantins l'esprit de la nouvelle civilisation religieuse et communale, civilisation qui interprétait et lisait les formes de Byzance, comme on lisait et interprétait alors les histoires des anciens chevaliers héritiers de Troie et fondateurs de Rome, rapportées par les écrivains de langue vulgaire dans le *Novellino* et dans les *Faicts d'Enée*. Duccio, d'après les fleurs d'un vocabulaire riche de science et d'art, avait créé un idiome populaire. Avec Martini, on a l'organisation de cet idiome, son transfert sur un plan de conscience et de cohérence, et son développement en une syntaxe et en une poétique, pour qu'il devienne un langage cultivé. De là, à première vue, une sorte d'appauvrissement de la matière de Simone : cet appauvrissement qui toujours accompagne le passage des formes ingénues à celles mûries et réfléchies. Le champ de sa narration est manifestement restreint en comparaison de Duccio ; et là même où il s'étend davantage, dans la chapelle de Saint-Martin ou dans la prédelle de Naples (pl. LXXXIV et LXXXV), on sent qu'il n'est pas transporté par l'événement, comme le peintre d'épopée ou de drame, qui nous rend cet événement dans sa continuité vivante, sans presque nous laisser voir qu'il détache et isole tel épisode. Simone ramasse le sens de chaque histoire dans une apparition extatique ; il en éloigne tout élément qui lui semble convenir moins à sa tranquille sublimité de ton ; il en extrait un diagramme de symétries éclatantes. Il est le poète lyrique venu pour mettre au point et fixer autour de certains sentiments et modes d'expression fondamentaux la tradition nouvelle.

A ce point de vue, on pourrait se croire autorisé à se servir

d'un parallèle que de tout temps l'on a établi entre lui et Pétrarque. Les raisons de leur amitié commune, le portrait de Laure, le distique signé de la propre main de Pétrarque sous la miniature peinte par Simone, sembleraient donner plus de poids à cette comparaison, qui est toutefois essentiellement erronée et qui ne peut outrepasser le fait que Martini et Pétrarque ont été, chacun dans sa propre sphère, des artistes de grand savoir, des stylistes, pour ne pas dire des stylites, à part leur haute qualité de créateurs; qu'ils se plaisaient à imaginer des apparitions angéliques; l'un et l'autre en contact avec la culture française et qui, l'un et l'autre, pourrait-on ajouter, exercèrent, au moment décisif de sa formation, une influence incommensurable sur tout l'art européen. Pour le reste, il est impossible d'imaginer deux tempéraments plus différents: dans le cristal du style, Pétrarque inquiet, mobile, hérissé de contradictions et gonflé de soupirs; Martini, dans sa haute mélancolie, détaché et ferme. Peu d'artistes ont comme lui baigné ce qu'ils voyaient dans le sentiment le plus ardent et le plus intime, peu d'artistes ont dit, comme lui et certains modernes, en même temps que ce qu'ils avaient à exprimer, ce qu'on pourrait appeler le sens de son propre rapport avec cette expression. Mais cela d'une manière si impassible, qu'il semble graver au diamant une vérité de science, une formule mathématique, la parabole d'un astre.

* * *

La ligne fut l'élément essentiel dont Martini s'est servi pour accomplir le miracle de ces transfigurations; le principe d'ordre lyrique et de rythme qu'il a introduit dans le chromatisme byzantin. Et comme la musique déroule et contient la couleur des sons en lignes de mouvement qui touchent parfois à la vivacité évocatrices de véritables gestes plastiques, ainsi chez Simone le fléchissement et la retombée de la ligne a quelque chose d'une période musicale traduite en termes visuels. Non seulement la ligne se dénoue pour délimiter

harmonieusement des zones d'une résonnance chromatique variée, créant ainsi la plus élégante tapisserie de couleurs ; non seulement elle découpe d'admirables arabesques dans l'espace, mais elle reçoit toute une série de significations plus intrinsèques selon le degré de tension qui l'anime. Dans sa démarche, comme il advient presque toujours chez les Siennois, calme et procédant par le jeu des courbes, résident les inflexions les plus riches d'intensité, de poids et de légèreté. Il ne s'agit pas de ce que Berenson a nommé, dans une autre acception, la faculté d'extraire les valeurs de volume et de mouvement et de donner sa pleine évidence plastique à une représentation ; mais bien d'une faculté ressortissant aux simples effets du mouvement et de la force d'élan de la ligne elle-même, de sa difficulté à se détacher, à surgir ; de son heureuse facilité à se répandre ; une modulation intime qui est comme le signe de l'impulsion avec laquelle une phrase musicale est conduite. La solidité et, pour ainsi dire, la tangibilité corporelle et volumineuse, le charme du coloris, la beauté descriptive des visages, tout cela est subordonné et en fonction de ce principe d'art de Simone ; tout cela fournit la substance sensible aux manifestations de cette vertu ; constitue un milieu pour sa voix, le climat de sa résonnance. Par là se crée la suggestion d'un monde transfiguré dans le faste des couleurs et dans l'ardeur du sentiment ; ainsi en est-il de l'apparat des velours et des brocarts, et des touches de lumière, et de l'auditoire formé par des beautés d'une antique noblesse et d'un blason glorieux, à travers quoi, dans une exaltation rituelle, une composition musicale trouve la plus haute célébration qui soit pour elle. Toutes ces choses sont saturées de cette musique qui sourd et serpente au milieu d'elles, et semble se fondre avec elles en une réalité unique, en un bloc de substance électrisée.

Berenson a songé aux notes les plus aigües du violon, en ce qui touche à certaines sublimes finesses de la « décoration linéaire » de Botticelli. La comparaison est assez adroite, surtout lorsqu'il s'agit de rendre cette impression d'audace, de péril et de solitude glaciale que l'on éprouve en écoutant des sons

jaillis à l'extrême limite sensible. Mais, en fin de compte, Botticelli ne se soutient pas longtemps dans cette modulation ténue, étant donné que ce n'est pas là son genre particulier d'expression. Il se reprend nerveusement, convulsivement, dans un continuel assaut de lignes qui se nouent et dénouent comme des flammes sous le vent ; son rythme est brisé et saccadé. Je réserverais cette comparaison à la majestueuse et cristalline ondulation du dessin de Martini ; à cette façon de procéder par périodes sinueuses et vertigineuses, dans une zone d'expression au delà de laquelle il semble qu'il n'y ait plus rien que la lumière.

Et là, si nous ne nous étions suffisamment arrêtés sur ces tentatives en vue de définir le linéalisme martinien, nous pourrions encore y revenir et faire observer qu'en règle générale son caractère propre ne dérive pas du besoin d'illustrer ; ce qui ne laisse pas d'amener souvent des incidences et des fractures, comme c'est éminemment le cas dans le linéalisme gothique. Et, à d'autres points de vue, qu'il n'est pas le moins inopportun de faire dériver Botticelli de Martini (Dami). L'un et l'autre se sont essentiellement servi de la ligne, mais dans un esprit et selon un style tout à fait différents.

* * *

En dehors de décorations murales en grande partie perdues, Martini n'a pas laissé de peintures à Sienne ; ou celles qu'il y avait laissées, comme l'*Annonciation* de 1333, étaient trop précieuses pour ne pas donner avec le temps l'envie de les emporter ailleurs. A Pise, Naples, Assise et Orvieto, il œuvra sur des points d'irradiation capitale. C'était, on l'a dit, un artiste non seulement italien mais européen ; voilà ce qu'il ne faut pas perdre de vue, si l'on veut se rendre compte de la manière dont se fit sentir, directement et intensément, l'action qu'il exerça, plus encore que l'influence gothique ne s'est fait sentir sur lui : à Naples, centre d'échange des produits de la culture française, où il supplanta la tradition de Cavallini et

forma des élèves et des disciples ; à Avignon, à travers des élèves et disciples provençaux ; enfin dans toutes les manifestations de son art, modifiant et purifiant le gothique international, autant du moins que celui-ci pouvait recevoir ses lois.

Né selon toute vraisemblance en 1284, comme le dit Vasari, Simone a grandi dans l'atmosphère de Duccio ; en admettant même que son futur beau-père Memmo di Filippuccio ait pu être son maître au sens matériel du mot. Les dates fondamentales de sa carrière sont les suivantes :

1315, il signe la *Maestà* du palais public de Sienne ;

1317, il peint à Naples ;

1320, polyptyque pour l'Eglise de Sainte Catherine de Pise ;

1322 environ (Berenson ; *Essays*, 21), pale pour le Couvent des Dominicains à Orvieto ;

1328, date de la fresque de *Guidoriccio* ;

1333, avec Lippo Memmi, son beau-frère, il achève l'*Annonciation* actuellement aux Uffizi.

A partir de 1328, même si les fresques d'Assise ont lieu d'être situées après cette époque, il doit avoir beaucoup résidé à Sienne, où en 1335, selon Della Valle (*Lett. Senesi*, II, 98) en ces jours-là (1782) la peinture existait encore, il peignit à fresque une Madone dans sa gloire sur la façade du palais au-dessus de la montée de San Giovanni. Peut-être est-ce au cardinal Jacopo Stefaneschi que l'on doit d'avoir décidé Benoît XII à faire venir Simone à Avignon et, muni de l'autorisation du gouvernement siennois, Simone s'y rendit avec sa femme et son frère Donato, en février 1339. Il travailla à Notre-Dame des Doms. Il fit la connaissance de Pétrarque, C'est à Avignon qu'il mourut en juillet 1344.

Dans le *Saint Louis sur son trône* (pl. LXXXII à LXXXV), dans la *Vierge à l'Enfant* (pl. LXXXVI), dans le *Polyptyque de Pise* (pl. LXXXVII à xcvi), tous trois peints en trois ans de 1317 à 1320 ; dans la *Sainte Catherine* (pl. c) et dans l'*Annonciation* (pl. cxxv à cxxviii) il donna de lui les impressions sinon les plus amples, certainement les plus ponctuelles et les

plus intenses. Ces œuvres sont aux fresques d'Assise, et quelque pureté de style qu'il ait conservée en celles-ci tout en l'adaptant à de nouvelles intentions, ce que sont les compositions de chambre d'un grand musicien aux symphonies ; il est probable que l'accent le plus secret de son invention se trouve dans les premières.

* * *

Il n'y a pas sujet toutefois de s'étonner qu'en présence de son oeuvre souveraine entre toutes, en présence de celle qui multiplie un enchantement qui déjà semblait excéder dans la *Vierge à l'Enfant* du Palais de Venise, je veux dire le *Polyptyque de Pise* avec ses quarante-quatre figures gravées dans l'or, ceux qui ont écrit sur Simone Martini soient demeurés dans leur admiration presque toujours sans parole, comme interdits. Il est bien difficile d'analyser, sans être embarrassé par les termes, un à un tous les préludes de Bach ou tous les motets de Palestrina ; ou, pour rester plus près du style martinien, une succession de versets et d'antiennes en plain-chant.

En un certain sens, par un besoin d'ordre et de symétrie, Simone était revenu, quant à la disposition générale, vers un archaïsme peut être encore plus rigoureux que celui de Durcio ; aussi dut-il invoquer une alliance encore plus étroite avec la géométrie. Son sens de l'espace et de la ligne était si fort exalté, dans son imperturbabilité apparente, qu'il pouvait revêtir des valeurs décisives avec la minime inflexion. Ainsi, mieux encore que par l'expression des visages ou des gestes, l'humilité de *Sainte M. Madeleine* et de *Sainte Catherine* (planches LXXXVIII, xc) se révèle dans leur imperceptible adossement à la colonne, comme si elles esquissaient un mouvement de recul devant la gloire. Et il suffit, dans le *Baptiste*, de cette douloureuse contraction arquée des épaules, à laquelle correspond le front bas et l'œil halluciné, et de cette main soulevée comme pour déclarer l'avenir : théologie et prophétie en ombres chinoises, dirait un humoriste.

L'émotion de Duccio se développait en termes de narration et d'aventures terrestres et célestes. Celle de Martini ne sort pas de soi pour se donner un horizon et une succession historique ; c'est une émotion ascendante, verticale, qui accomplit en soi son propre cycle, ; ainsi la conscience mûrie et parfaite ne cherche plus son illusion dans les couleurs de la fable, ni ne souffre les angoisses du drame, et elle n'est plus que méditation et vision. Les figures de Martini se raréfient dans une sorte d'abstraction plastique, pour laquelle même les nécessités de scansion sont réduites au minimum. On dirait qu'il leur suffit de cette infinitésimale modulation de distance et d'accents de clair-obscur qui diversifie et harmonise les colonnes d'un édifice. Ou bien qu'on s'imagine un jardin de marbre où ne poussent que de silencieuses tiges d'eau et, sans encombrement de frondaison, de grandes fleurs toutes égales.

Nous sommes dans un climat de magie, dans une transfiguration continuellement identique, quant à ses modes, et continuellement nouvelle; comme dans les divers mouvements d'une flamme immobile où court et brûle une essence toujours différente. Que dire quand on considère que certains critiques ont cru découvrir de la monotonie et des signes de fatigue dans ces figures du polyptyque, où, au contraire, dans une métrique inflexible, circulent d'inépuisables inventions. L'or gris dont s'enveloppe Sainte Catherine, sa chevelure d'un blond albinos qui jamais n'a vu la lumière, et le livre pourpre qui, dans le panneau d'à côté, celui de Saint Pierre Martyr, semble l'encadrement vermeil d'un blason conventuel noir et blanc. Ou les deux grandes antithèses sombrement embrasées de Saint Jean Baptiste et de Marie Madeleine, d'où s'ajoute leur au manteau azuré de la Vierge et resplendit par un contraste encore plus saisissant la robe orangée et rouge de l'Enfant. Et en dehors des sept compartiments de plus grande dimension, où il était naturel que l'artiste dépensât ses ressources les plus étudiées : dans la prédelle, la Madeleine (pl. xcv) au manteau irisé comme une gorge de pigeon, la gorgerette neigeuse et la clarté des cheveux qui transparaît sous le voile ;

Sainte Ursule (pl. xcvi) toute d'un rouge aux tons dégradés, avec sur sa poitrine et sur son manteau la large croix d'or ; Saint Grégoire (pl. xciv) à la mitre de santon bouddhiste, son manteau rouge et le volume couleur d'émeraude ; et le saint évangéliste à son côté, au manteau violet, entr'ouvert sur sa tunique aux tons de giroflée ; l'autre évêque près de Madeleine, avec son manteau du vert tendre de l'herbe à peine née, enchâssé d'or ; et Saint Thomas qui enseigne à Francesco Traini à lire la peinture sur ce livre aux mots incandescents.

Un art comme celui-ci, qui garde une prédilection pour les types de la plus extrême élégance et pour les figures qui semblent substance des rêves, qui se complaît dans une matière pareille à une broderie, à de l'émail et à des bijoux, devrait finir par donner l'idée d'un charme presque maladif, d'une industriosité féminine et monacale. Ainsi en est-il pour tels artistes férus d'ornements, qui n'ont pas les dons de Simone : un Stefano da Zevio, un Gentile da Fabriano, certains primitifs français. Chez Simone, la rigueur du style acquiert d'autant plus de relief que l'expression est plus douce, et plus délicate la matière. Et cette tranquille richesse d'or, d'ivoire et d'émaux, confère une impassibilité d'idoles à ces apparitions, qui semblent mystérieusement plus fortes et plus invincibles d'avoir vaincu le temps sous des formes aussi menues. Ainsi en est-il quand on voit, de la poussière des siècles, ressurgir quelque une de ces beautés raffinées, consacrées par une tradition millénaire de domination et de faste, et qui ont tant d'analogie avec les figures de Martini : la reine Néfertiti du musée de Berlin, par exemple. Le noircissement des teintes, rendant plus vif l'émail blanc des yeux, ajoute à l'impression qu'elles donnent de fétiches et d'icônes.

* * *

Dans ses Madones et dans ses Saints, Simone avait fixé en lignes développées selon une exquise et sublime cadence, les aspects de la beauté féminine la plus noble, de la sagesse

et de la dévotion. Il avait donné une sorte de répertoire visuel de l'idéal du chevalier, du gentilhomme, du moine. Dans *Guidoriccio* (1328) il a magnifié un exemple de force et de domination : le chevalier qui, abandonnant les passe-temps humains, les compagnies élégantes, la musique de cour et les livres d'heures, descend au combat.

La présentation de profil était dans l'esprit de la tradition siennoise, et l'on en a d'autres essais dans les portraits de Robert et du donateur mitré d'Orvieto, dans la tête de l'empereur à Assise ; et par d'autres mains que celle de Martini, dans le « dantino » de San Casciano ; etc. Il s'imposait d'ailleurs ici de marquer d'un coin indélébile l'aspect du capitaine, et de fournir ainsi l'occasion d'un grandiose développement linéaire de sa figure et de son cheval caparaçonné, sur l'horizon fermé par les deux fortins. Mais à quel point Martini excelle dans la présentation d'une arabesque sur un champ d'espace qui s'en trouve limité en lui donnant plus de relief, et à quel point cette présentation court le danger de s'embrouiller, en se mêlant à un mouvement vif, à la suggestion d'une action qui n'est pas abstraitement rythmée et on pourrait dire presque dansée, on le voit dans la partie inférieure de la fresque, où les courbes un peu convulsives de la housse introduisent le mouvement encore moins connexe des jambes du coursier (pl. xcix).

Cheval et cavalier se dressent gigantesques sur le fond de l'horizon, comme un masque métaphysique à deux bustes ; et l'oeil du cheval regarde à travers le lugubre caparaçon jaune à rhombs noirs, comme l'oeil d'un monstre. De blanches bannières, des écus écartelés de blanc et noir, des défenses de bastion et des hampes de lances se gravent froidement sur le ciel plombé. Sûr de ses retranchements qui semblent tracés au trait dans un code de stratégie militaire, ainsi s'exhibe le condottière, unique volonté sur la solitude du camp, gras et d'une cruauté presque ecclésiastique, sous son bonnet rouge et blanc.

A Assise, dans la chapelle de Saint Martin, Simone, outre à sa peinture, travailla comme dessinateur de vitraux, et certains veulent encore qu'il se soit fait architecte, en accordant à ses idées propres la structure et la surface des murailles. Et il y développe toute la variété d'un art qui devait unir la netteté du dessin et de la couleur des miniatures à la majesté de la fresque. Dans ce domaine, il nous reste peu de chose, pour ne pas dire à peu près rien, de ce qu'il avait peint quelques années plus tôt à Naples (Venturi, V, fig. 519, 520) dans l'église de l'*Incoronata*. Et peut être encore moins de qu'il devait accomplir à Avignon. Et les fresques d'Assise, étant de celles qui satisfont l'idéal esthétique le plus élevé, ne peuvent qu'augmenter en nous le regret des ouvrages qui se sont perdus.

Renvoyant à une autre partie du livre les notes chronologiques et laissant de côté les bustes peints dans les douvelles de la fenêtre, parmi lesquels ces saints ermites (pl. cxiv-cxv) descendus avec leur bâton à crosse d'une légende de bois, de chevaliers errants, de daims blessés et de cerfs de Saint Hubert avec le Crucifix entre leurs cornes; et les figures de femmes dans le sous-cintre (celles des quatre saints paraissent de qualité inférieure) dans lesquelles s'affirme une volonté inusitée de volume et de statuaire, on voudrait avant tout noter dans l'*Histoire de Saint Martin* ce que valent pour la présentation des événements particulière à Simone, c'est-à-dire pour les états d'extase, outre le dessin et la composition, les effets recherchés dans le mode le plus subtil de la couleur.

Du *Saint Martin et le pauvre* (pl. ci), il reste peu de chose excepté le large mouvement arqué du cheval qui regarde en arrière, mouvement qui reprend et accroît l'élan esquissé par le geste du saint qui donne son manteau; excepté aussi l'attitude du mendiant transi de froid. Mais dans le *Christ qui apparaît en songe à Saint Martin* (pl. cii, ciii), toute la zone inférieure, avec le coffre d'une couleur vineuse, la couverture verdâtre à carreaux rouges, le blanc du drap et l'outre-mer du

fond jouent avec un goût qu'il faut aller chercher dans les miniatures les plus choisies de l'époque des Timur. Le Christ a revêtu le manteau donné en aumône, parle avec l'ange et semble indiquer la scène limitrophe du don, qui éveille le sentiment d'une sorte de conjuration sacrée, de céleste complicité. Avec *Saint Martin en méditation* (pl. cviii) on arrive à un ton plus haut encore picturalement. Les bleus immobiles des fonds sont reportés sur les vêtements, la couleur est peut être un peu montée avec les années, mais sa froide intensité renforce l'inaction et la suspension des deux figures principales. Dans son blanc et noir, le frère qui frappe sur l'épaule de l'homme absorbé se lie tellement à l'ambiance, toute en noirs et blancs, sauf un accent rouge, qu'il existe là seulement comme élément graphique et narratif, pour le pur intérêt logique de l'histoire et non pas au point de devenir tout à fait une réalité picturale. Il semble que l'on ait ici écrit le mot : « *Silentium* » comme sur les portes des couvents, et les deux figures des acolytes, au lieu de l'interrompre, veillent sur la solitude de l'Evêque assis.

La même concentration de coloris, sur le point où se porte le principal intérêt, dans la fresque des *Obsèques* (pl. cxı). Le catafalque bleu y semble imposer cette note habituelle de statique glaciale. A partir de la droite, aux personnages encapuchonnés de noir et jusqu'au ton bleu azuré de la figure placée derrière l'évêque, il y a un lent passage de tons bas et froids dans le ciel nocturne et dans la pénombre des arches. De ces notes on descend aux surplis blancs des officiants, à la chappe rosée du prêtre au capuchon gris, et enfin au motif d'une luminosité suprême : crs et argents sur l'officiant et sur le défunt, tandis que la délicate couleur de tourterelle de celui qui s'agenouille pour baiser la main, met parmi ces splendeurs une tendresse contrite et pénitente. Il n'est pas jusqu'aux commentaires d'un coloris plus minutieux, comme le fichu bleuté d'un jeune garçon qui tient à droite le flambeau, en se détachant sur le gris du justaucorps, qui ne rentrent dans cette courbe de rapports sombres qui, des visages au ciel des fenêtres et aux capuchons noirs, plie la peinture comme une valve de coquille pour re-

cueillir la lumière sur le mort. Et voyez comme toute la composition va se dégradant par un lent arc depuis la tête de l'officiant mitré jusqu'aux enfants au pied du catafalque ; non sans soutenir en même temps par les contours, les inflexions de la couleur.

Toute endommagée qu'est la fresque de la *Messe miraculeuse* (pl. cix), on y constate une même intention de faire porter la définition coloristique sur le principal acteur, en l'effaçant vers les marges, comme dans la fresque du *Saint en méditation*, à laquelle celle-ci fait contre-poids pictural sur la face opposée de la chapelle. Rouge est le « paliotto » de l'autel ; la blanche nappe reprend les valeurs du vêtement du servant de messe agenouillé. Le Saint est exactement au centre de la composition, et la clarté du cierge et les mains qui élèvent l'Hostie, aux feux de la parabole. C'est un alignement de verticales infatigables : la chute droite de la nappe, le « paliotto », l'officiant, le cierge, le diacre : une véritable élévation suggérée par un rythme insistant de parallèles. Et comme un pareil rythme s'allie à celui de la fresque placée au dessous : *Investiture d'un chevalier* (pl. civ), dominée par les verticales des colonnes et des protagonistes ; rythme d'autant plus souligné dans les deux fresques par le voisinage de l'angle vide de la chapelle, c'est-à-dire d'un parallélepède d'ombre, au delà duquel reprennent les perpendiculaires et les maigres tuyaux d'orgue des verrières.

Il n'est nul besoin d'autant de commentaires pour l'*Investiture d'un chevalier*, et le *Saint Martin qui quitte l'armée*, (pl. cvi et cvii) d'une raison narrative plus évidente. La manière s'y rétrécit un peu selon un caractère plus proche de la miniature, quoique toujours avec un souffle serein. Les épisodes d'une plus grande délicatesse de couleur, passages et encadrements, se retrouvent dans le groupe des musiciens et dans la simarre du joueur de flûte coiffé d'un bonnet ; dans l'empereur avec son profil de médaille et son manteau d'azur, et dans le grand soldat au bonnet à galons de diverses couleurs et à la casaque verte qui se détache si élégamment sur la tunique violacée du saint. Toute mince est la croix que tient Saint Martin, comme

la croix de Constantin chez Piero della Francesca ; comme pour montrer dans le peu de matière la valeur spirituelle de ce secours sur la solitude des landes désertes vers lesquelles se met en route le saint. A noter que la peinture est coupée selon une diagonale, en dehors de la scène où l'empereur est assis, en cette oblique masse verte, avec les distances intérieures de la vallée qui s'allonge sous les tentes du fond. Ce glissement linéaire sollicite vraiment et accompagne l'idée de sortir et de s'en aller de là, de s'éloigner du monde à travers les landes et l'armée qui campe, vers l'église où prie le fidèle. Martini relie à la perfection l'architecture du tableau et l'intention du récit à l'oeil et à l'action du spectateur. Des considérations analogues pourraient être faites pour les autres fresques : la *Mort du Saint* (pl. cx), avec ces lointains sombres, où le recueillement des couleurs est encore plus bas et plus dolent que dans les *Obsèques*, tandis que dans les brocarts roses et vermeils des chevaliers qui font la révérence, jaillit comme un éclair la note féérique et légendaire ; ce fantastique auquel de temps à autre les Siennois, jusqu'aux derniers, Neruccio et Matteo, ont recours comme à une typique floriture de chant.

* * *

Les parties supérieures du *Songe de Saint Martin* et de la *Mort du Saint* : les cinq demi-figures de Saints à droite dans la travée de l'église inférieure : *Saint François*, *Sainte Claire*, *Sainte Elisabeth de Hongrie*, *Saint Louis*, et un autre jeune homme portant un lis (pl. cxvi, cxvii, cxviii ; Anderson 15406), quelques parties encore des fresques de la chapelle, ont soulevé le problème de la collaboration de Donato, frère de Simone Martini. Des critiques de l'autorité d'un Berenson (nous faisons ici allusion à ses nomenclatures de 1908) ont semblé ne pas admettre cette collaboration et attribuer sans réserve le cycle entier à Simone. De plus, dans l'opinion populaire, quelques-uns de ces saints que nous venons de citer, en particulier *Saint François* et *Sainte Claire*, ainsi que l'ange de l'*Annoncia-*

tion, résumant, pourrait-on dire, tout le répertoire martinien. Aucun de ceux que ne satisfait pas la totale attribution à Simone, tels Venturi et Van Marle, ne sort du ton dubitatif; moins profitable peut-être en ce qui concerne le Christ avec les anges et le Saint Martin montant au ciel (pl. ciii, cx); figures, comme le fait observer Venturi, dont l'allongement facial est porté à l'extrême, comme si elles étaient vues dans un miroir convexe, et où la grâce de Martini, sa blonde luminosité, dégénèrent en un maniérisme, linéaire et coloré, assez grossier. Et de même dans les cinq demi-figures de Saints, bien qu'elles soient supérieures à cette partie des fresques, il y a quelque chose de moins précis et de moins coulant que chez Simone. Le saint proche de sainte Claire, avec son lis à la main, est languide et palôt; et toutes les expressions sont générales et uniformes; la coupe des yeux en amande est stéréotypée; on en peut dire autant de la perpendiculaire qui rattache le front au long canal du nez. Toute considération gardée relativement aux notables détériorations, les couleurs sont plus délavées et plus nébuleuses.

L'effet du coloris de Simone, avec ses qualités de suggestion lyrique et musicale ressort d'autant mieux à Assise quand on compare la chapelle de Saint Martin avec l'église supérieure. Giotto, quant à la couleur, fait l'effet d'un arriéré et inarticulé. Ne nous occupons pas de savoir si telle fresque est due à Giotto ou à ses disciples: l'impression générale est monumentale et d'une dramatique puissance: tout y converge en vue de l'expression volumineuse et du caractère, et la couleur brute et sommaire est rabattue avec une simplicité monacale. Elan, sûreté, primesaut; en comparaison de Giotto, Martini se présente avec un art poussé à fond, mesuré, calculé; un art qui sous peu aura presque accompli son propre cours et sera consommé. La sève chez Martini refroidit et se consolide; elle est encore chez Giotto âcre et en ébullition. Giotto n'est pas enchaîné par sa propre matière au point d'en subir le respect, non seulement comme artiste, mais en tant qu'homme; et il ne manque pas d'un certain sens presque goguenard, comme dans

cette scène de frères lorsqu'apparaît Saint François, et que tous lèvent des visages roses comme des pastèques ou des derrières de guenon. Mais Martini ne se départ point d'une attitude grave et mélancolique dans les descriptions de ses personnages : musiciens, courtisans, guerriers, et là même où ils pouvaient se prêter à quelque trait amusé, il les ennoblit toujours avec une attention pensive et presque révérencieuse (pl. CV, CVII, CXII).

Lorsque ces portraits auront fait école à travers les influences de Martini passées dans la peinture française, et qu'ils auront même contribué à fournir plusieurs numéros à l'art de Jean van Eyck, à celui de Ugo van der Goes, qui à un siècle de là, avec la pale Portinari, devait susciter tant d'admiration à Florence, alors seulement, c'est à dire à la suite d'immixtions complexes et lointaines, on pourra parler de réalisme. Mais je ne sais comment il a été possible à certains d'en parler en ce lieu. De même pour le *Saint Louis et Robert* : et le petit donateur agenouillé dans le polyptyque d'Orvieto. Pis encore, pour *Guidoriccio* qui est plutôt une sorte de paradoxe héraldique ; et l'héraldique a fini par s'installer, se cantonner dans le paysage.

* * *

Dans le polyptyque jadis à Orvieto maintenant dans la collection Gardner (pl. xcix) et dans un second polyptyque mutilé, signé et daté de 1322 (?) au musée de l'Opera orvietano, où sont peints la *Madone et le Fils*, *Saint Pierre*, *Sainte Marie Madeleine* et le donateur *Trasmondo Monaldeschi évêque de Sovona* ; *Saint Dominique* et *Saint Paul* avec les épîtres non encore reliées et exhibées comme un paquet de cartes à jouer (Alinari, 25977, 25978, 25978 A), se présente une autre question : celle de la collaboration de Lippo Memmi. Et en ce qui regarde ce dernier polyptyque, il ne me semble pas qu'on la puisse exclure, au moins dans la figure de *Saint Pierre*. Entre autres choses, on voit que presque toujours Martini tend à situer les figures de façon que la ligne du cou, sur laquelle la tête

se penche caractéristiquement, suit l'exacte verticale qui coupe la moitié de la base. Il semble que Memmi ait peur de tant de géométrie ; et chez lui la ligne du cou épaissit l'angle de la perpendiculaire ; l'aplomb de la figure est déplacé à partir du milieu de l'axe ; il n'est que de voir, à titre d'exemple, sa *Madone* d'Orvieto (Alinari, 25975 A).

Dans les deux polyptyques susdits (Berenson ; *Essays*, 21) on aperçoit un des premiers exemples, chez Simone, d'encadrement gothique à ogive. Mais où le goût linéaire de Simone se rencontre et se fond intimement avec les apports de véritable gothique, c'est dans les figures centrales de l'*Annonciation* de 1333 (pl. cxxvi à cxxviii). A ce point de vue, on se rend compte d'un linéalisme natif, qui, bien que poussé jusqu'à la netteté la plus abstraite et la plus exaspérée, se complique d'un élément qui tend à le forcer, lui enlève de son élasticité, en raidit les retours et les élans. Comme tous les artistes de culture et de réflexion, Martini, à ses moments les plus hauts, avait l'avantage qui résulte d'une expérience artistique très étendue ; en d'autres moments il subissait la condamnation qui accompagne la science, lorsque celle-ci ne sait pas s'oublier dans l'inspiration. Et désormais on constatera de plus en plus fréquemment des infiltrations de gothique d'un caractère extrinsèque et savant ; qui viendront se mêler à la fin (pl. cxxx, cxxxi) à des éléments rapportés de Lorenzetti aîné, avec la recherche expressive de sentiments dramatiques dans les physionomies et dans les gestes.

Simone a placé le vase de lis entre l'Ange et la Vierge ; mais il suffit de remonter à l'*Annonciation* de Duccio (pl. xxiv), avec ce pot qui semble distrait des usages domestiques, pour remarquer le passage à une sensibilité désormais éblouie par un je ne sais quoi de curieux et d'un peu précieux. Même en des œuvres contemporaines de celle-ci, dues à des artistes également riches de goût décoratif : la *Madone dans sa gloire* d'Ambrogio Lorenzetti (pl. cxc), ou plus tard : la *Nativité de la Vierge* de Pietro (1342, pl. clxxvi, clxxvii), on ne remarque pas l'emploi d'objets choisis ou inventés, comme ce vase de

fleurs, avec un esprit de stylisation aussi mordant, et une intention aussi provocante de délivrer des lignes aiguës ou torsées pour en accompagner cette métallique frise de feuilles tout le long des tiges du lis. Un pareil goût se manifeste aussi dans le vase de parfums de Madeleine, dans le polyptyque Gardner, 1325 (pl. xcix). Quant au Barna, dans l'*Adoration des Mages* (Alinari, 37262), surtout dans les *Noces de Cana* (pl. cXL), il est certain qu'il tient de Simone, en simplifiant toutefois : et on ne saurait non plus réclamer des stylisations de ce genre à un Paolo di Giovanni Fei (pl. ccxxviii). J'oserais affirmer que jusqu'à quelque dizaine d'années après la fin de ce siècle, on ne trouve pas à Sienne d'exemples similaires. Voyez en effet la simplicité des vases et des objets d'ameublement chez un peintre fantaisiste et fastueux comme Sassetta, dans le polyptyque d'Asciano (1430 ; pl. ccxlii, cclxiii), bien qu'il y ait dans l'*Adoration des Mages* de la même époque environ (Lombardi, 2810), une assez riche exhibition de laborieux bric-à-brac.

Et je ne voudrais médire de cet Ange de l'*Annonciation* qui a toujours hanté même les coeurs les plus durs, ni de cette Vierge qui reçoit la nouvelle et se tortille sur elle-même avec un embarras si touchant. Berenson a fort bien dit que la robe argentée de l'ange, brodée d'or à reflets d'ombre azurée, fait songer au premier rayon du soleil sur la neige. Et les ailes couleur de celle du papillon encore palpitantes ; et ce pan de manteau écossais, pris dans le tourbillon serré du vol ; cette branche et cette couronne d'olivier ; par dessus tout ce visage ! Il semble que pour composer une beauté semblable, se soient donné rendez-vous toutes les parures, tous les luxes, les dernières modes, de toutes les latitudes, sur le miroir du pavement marbré. Mais c'est là une beauté guettée, menacée par l'excès même de la recherche et de l'élégance.

Si Martini était né sous les auspices d'une tradition plus sévère, peut être l'aurions-nous vu, à partir de ce moment-là, se tourner vers une abstraction linéaire à peu près dépouillée de toute intention figurative. Ains chez Michel-Ange les valeurs

de modelé se présentent quelquefois en dehors du rapport de figure: pure architecture de masses en mouvement; et c'est ainsi que la ligne revêt une fonction essentielle, décorative, dans les compositions et les paysages orientaux. Martini crut au contraire marquer le pas avec le développement et la complication de l'arabesque, en pliant celle-ci à l'expression des sentiments, et en poussant cette expression à ses limites extrêmes. Limites qu'il n'était pas facile d'atteindre pour une culture avide, comme l'était la siennoise, de raffinements émotifs.

Il arriva en somme, à Martini, le contraire de ce qui se produit chez certains artistes qui cèdent aux séductions d'une expression romantique à l'époque où se fait leur éducation, mais qui, dans leurs œuvres de maturité, se resaisissent et se soumettent au contrôle le plus rigoureux, et pécheraient plutôt par excès contraire, pour vouloir séparer leurs œuvres de tous motifs rappelant l'illustration. Il suffit pour le montrer de comparer les peintures de Naples et de Pise, non pas même avec la suave *Annonciation* jadis Stroganoff (pl. cxxix), ou avec la *Sainte Famille* de Liverpool, (1342; Van Marle; II, fig. 160), – notons ici entre autres le type du visage qui s'arrondit d'une manière curieuse et se brutalise légèrement; – mais avec le *Polyptyque d'Anvers*, dans lequel l'Ange de l'*Annonciation* (Venturi; V, fig. 512, 513), et la Vierge au galbe serpentin, ont une rigidité non de peintures, mais de sculptures d'une matière polychrome insuffisamment obéissante; et enfin, avec les scènes de la Passion aujourd'hui réparties entre Anvers, Berlin et Paris.

« Ce n'était pas seulement la couleur, mais l'esprit de Simone qui s'était allumé; le dessin est plus délié; les proportions des visages n'ont plus l'allongement d'autrefois » (Venturi). Cela signifie vouloir tirer le meilleur parti des résidus de l'art de Simone. Cet art, qui n'a pu cependant perdre toute qualité, devient de plus en plus ambigu, à mesure qu'il tend à revêtir un type affolé, gesticulant, violent, bien différent de la manière extasiée, solennelle et, comme on pourrait le dire,

exaltée en révélations rituelles, du Simone d'Assise. Il ne semble pas même que les couleurs, en se concentrant, fournissent une compensation suffisante. Supérieures aux autres sont la *Crucifixion* et plus encore la *Déposition* (pl. cxxx et cxxxı), avec le rythme des bras tendus, sur la ligne marquée par la double échelle, pour saisir le corps du Rédempteur ; à ce rythme dessinant un angle qui sert de niche au corps divin, répond le geste de Madeleine désespérée. Pour le reste, on dirait que Martini a voulu rendre la plus brève possible la séparation d'avec celle qui sera, un siècle plus tard, la manière des primitifs allemands : Rogier van der Weyden et Hans Memling.

Et quant à l'activité de Martini et de ses élèves à Avignon : plus encore peut-être que dans les vestiges directs qui demeurent au palais des Papes et ailleurs, de la main de Matteo de Viterbo et de ses aides, elle présente de l'intérêt en tant que c'est là une des nombreuses preuves de l'irradiation siennoise en Europe au début du Trecento ; quand on pense qu'avec Matteo, outre des artistes de Sienne, d'Arezzo et de Florence, et outre de nombreux Français, en partie cités par R. André Michel, il y avait un Resdol, venu de Vienne ; un Allemand, Deboslat ; un Alsacien, Hertsnabel, qui travaillèrent à Avignon jusqu'à la trentième année environ après la mort de Martini.

Il fut un temps où les historiens français avaient coutume de s'annexer *sic et simpliciter* toute l'équipe siennoise, y compris Martini lui-même, dès qu'ils avaient mis le pied dans Avignon, considérant ceux-ci comme passés non seulement sur le territoire, mais sous la dépendance de la peinture française. Avec R. André Michel et Durrieu, il semble qu'on en soit venu à une attitude moins tartarinesque. M. Gielly se balance en reconnaissant une influence lointaine, dans des scènes de pêche et de chasse peintes par une main française dans la garde-robe du pape. Mais nous avons déjà dit que, pour nous, la question est d'une autre nature. Quand Martini quitte Sienne, son œuvre est achevée, et sauf en quelques moments, comme l'*Annonciation* jadis Stroganoff, elle n'évoquera plus la splendeur de Naples, Pise et Assise. L'indépendance qu'il manifeste

dans sa formation à l'égard de l'influence française, la réaction qu'il poursuit contre le gothique de France, voilà qui témoigne, dans l'ensemble, de toute l'activité de Martini, et surtout avant 1333 ; mais non pas la dernière phase où cet artiste, loin de sa patrie, paraît fatigué.

* * *

Tombant à l'époque de la grande *Annonciation* (1333), si non peut-être après, le polyptyque de *Santo Agostino Novello* trahirait davantage encore le fait que l'inspiration de Simone avait en partie dévié, n'était qu'il nous oblige à admettre, au moins dans de larges proportions, l'intervention de Lippo. Même dans la figure centrale (pl. cxx) ou dans le groupe des femmes qui accompagnent dans son action de grâces l'enfant ressuscité (pl. cxxiv) où l'auguste rythmique de Simone est moins offusquée, la ligne n'a pas la nervosité des *Annonciations* des Uffizi et Stroganoff, mais descend avec cette fluidité un peu assourdie qui est propre à Lippo.

Dans le peu d'espace que nous pouvons lui consacrer, nous ne jugeons pas ce dernier comme on avait coutume un temps de le faire, en disant qu'il a tout au plus appliqué les formules de son beau-frère ; bien que son mérite ne dépasse pas une dignité un peu vide et uniforme, une finesse de main qui tient plus de l'attention du copiste que du frémissement de l'invention. Là même où il atteint son pinacle, comme dans la *Madone sur son trône* (pl. cxxxiii) ; dans le *Saint Jacques* (pl. cxxxv) avec le manteau vert aux revers jaunes, la robe et le livre rouges, — très bel exemple de coloration martiniennes, transférée en un noble maniérisme ; — ou dans la petite *Crucifixion* (pl. cxxxvii), et en certaines parties du polyptyque d'Orvieto, toujours on reçoit cette impression d'un art de reflet, qui d'abord se retrouve sur Simone et en dernier lieu sur les Lorenzetti.

Lorsqu'il vise au grandiose, nous ne disons pas dans la *Maestà* de San Gimignano, œuvre exécutée en collaboration,

ou dans la *Madone et Saint Michel*, également à San Gimignano (Alinari, 9563) repeinte comme une poupée et qui ne peut guère servir à une comparaison quelconque, mais dans *Saint Ansano* et dans la *Sainte Julitte* (pl. cxxxvi) et dans la figure de *Saint Agostino Novello*, il a je ne sais quoi d'obtus, de mécontent, de *renfrogné*. Comme il est pauvre de surprises, correct et somnolent ! Son rôle fut essentiellement scolastique et conservateur. Il a fourni une interprétation manuelle de la sublimité de Simone aux martiniens de la seconde moitié du siècle : Andrea Vanni, Paolo di Giovanni Fei. Dans son abondant catalogue, pas un de ces sursauts du talent qui parfois ravivent tout l'oeuvre d'un maître mineur ; telle la *Madone de San Casciano* dans la première moitié du siècle ; ou les histoires dans le polyptyque des *Saints Dominique et Sixte* de Lippo Vanni, dans la seconde moitié ; pour ne pas dire combien, dans sa brève existence, a su donner, tout près de lui, la force rustique de Barna.

* * *

On considère Barna comme un disciple, et le principal, de Simone Martini. Mais sa nature est beaucoup plus complexe. Il conserve, aux alentours de 1350, quelque chose de l'iconographie de Duccio. Cela se voit généralement dans le type du Christ, dans des compositions comme la *Vocation*, la *Résurrection de Lazare* (où continue son développement, à partir de Duccio, ce rythme transversal des mains du disciple, du Christ et de Marthe qui indiquent le monument) ; ou dans *Judas et les Prêtres* (où se combine l'ajustement du *Judas* et du *Mitte manum* de Duccio) ; ou dans l'inoubliable *Songe des Apôtres* (pl. cxxxix, cxli, cxliv, cxlv). L'iconographie de Duccio était encore en usage courant parmi les sujets de ce genre, et nous la retrouvons, presque à la même époque, dans les fresques de la Passion peintes par Lorenzetti à la voûte de l'église inférieure d'Assise.

En d'autres peintures du même cycle, qui se trouvent à

la Collégiale de San Gimignano, et sur lesquelles se fonde principalement la renommée de Barna, d'autres dérivations peuvent être observées, encore qu'il ne soit pas toujours facile de distinguer entre ce qui revient à Barna et à Giovanni d'Asciano, qui continua les travaux après la mort de son oncle.

Au messager, d'un style martinien simplifié, et à la Vierge, qui se plie un peu comme dans l'*Annonciation* de Martini et de Lippo, Barna a ajouté l'épisode de la servante qui, à l'audition des paroles de l'ange, s'arrête de filer (Alinari, 37260). La scène de l'*Annonciation* se déroule dans une chambrette, où l'on accède par un escalier, dont le profil en diagonale donne de l'élan à la course de l'ange. L'Eternel entre les chérubins est étrangement pareil au groupe suspendu sur la *Nativité* d'Ugolino Lorenzetti (pl. LXVIII). Et si le souvenir des mystères scéniques a été suggéré par suite de l'architecture fictive de cette *Nativité* (Berenson ; *Essays*, 3) il me semble inévitable de le réclamer pour cette *Annonciation* que l'on dirait vraiment jouée sur un petit théâtre de couvent.

La *Crucifixion* répète dans ses anges les gestes désespérés des *Crucifixions* de Padoue et d'Assise (pl. CLXVII). Mais elle est composée selon un mouvement d'une grande nouveauté : carrousel de gigantesques chevaux pommelés, autour des croix et des femmes pâmées et éplorées, et des gardes à croppetons qui jettent les dè ; tout cela qui, à d'autres égards et grâce à l'intervention de Giovanni d'Asciano, surcharge l'œuvre d'incidents et de particularités grotesques et ne réalise pas dans l'ensemble ce qu'il y a de meilleur chez Barna. Ainsi, outre des influences martinienes, on en découvre de Duccio, de Lorenzetti et des Florentins, ces dernières explicables, puisque les notices de Ghiberti et de Vasari rapportent que Barna travailla à Florence, Arezzo, Cortone. Et elles se manifestent par un trait plus sommaire, par une intention de coloris, rude et visant au clair-obscur. Comment ne pas penser, devant l'épisode de la servante de l'*Annonciation*, à la fileuse assise dans la chambre voisine de celle où Anne voit apparaître l'ange, dans la chapelle des Scrovegni ?

Les deux titres qui ont fait la popularité de Barna (que Vasari considère avec raison comme un des Siennois les plus importants) consistent, aux dires de ses contemporains ou de ses proches, dans la vivacité du sens naturel (*naturam diligentius imitatur* : épitaphe citée par Della Valle ; II, 116) ; et dans la puissance dramatique. En y ajoutant la « carta (dans le livre de Vasari) piena di fiere di diverse regioni, chè il Barna fu il primo che cominciassse a ritrarre bene gli animali », tout cela, nous devons en convenir, ne nous rapproche guère de Martini, quand bien même Barna se satisferait de types et de modes de composition empruntés à Simone.

Et Vasari décrit la fresque de Sant'Agostino de Sienne, aujourd'hui perdue, avec le jeune condamné et celui qui le reconforte, où il semble, dit-il, que « Barna en exprimant la pâleur et la crainte de la mort s'est figuré le cas dans toute son horreur, etc ». Il suffit de ce qui reste des fresques de San Gimignano pour reconstruire une telle évidence. L'anatomie du Christ baptisé (pl. cxxxviii), plongé dans la rivière poissonneuse et transparente, constitue le nu le plus réaliste de l'école siennoise. Et nous ne parlons pas de la recherche de gestes et d'expressions dans *Lazare*, dans l'*Arrestation de Jésus*, dans l'*Entrée à Jérusalem* (pl. cxlii, cxliii). L'atroce et le grotesque sont largement mêlés dans la *Crucifixion* : diables qui attendent l'âme du larron non repent ; « Longin, qui semble un singe à cheval, au moment où il va porter le coup de lance » (Della Valle ; II, 118) ; le scorpion peint sur les vêtements ; soldats qui rompent à coups de masse de fer les jambes des crucifiés. Et de même, dans le souvenir d'autres compositions, ou dans les compositions qui nous restent : le diable qui discute avec Saint Jacques, répété par Barna à Cortone et dans la chapelle de Saint Nicolas à Santo Spirito de Florence (Vasari) ; des diables encore dans le tableau du Fine Arts Museum de Boston (Van Marle ; II, fig. 193).

Même dans les sujets les plus obligés, toujours un essai de nouveauté dans les sentiments et dans les mouvements ; ainsi dans la *Madone entre Saint Paul et Saint Jean Baptiste*,

peinte à fresque dans l'Eglise de Saint Pierre à San Gimignano (Van Marle; II, fig. 195) La Madone conduit par la main l'Enfant Jésus, âgé déjà de trois ou quatre ans, qui marche portant des fruits dans sa main droite. Peut-être, dans le panneau de Liverpool, Martini a-t-il voulu représenter l'Enfant Jésus au retour de la dispute avec les docteurs ; en tout cas il a traité un sujet dans le moment et le climat traditionnel de la dispute. Barna a introduit un enfant d'âge plus tendre et sans théologie, dans un esprit purement casanier, quotidien, bourgeois : un enfant que sa maman accompagne à l'école. Observer encore dans *Judas et les prêtres* (pl. CXLIV) ce colloque des regards, qui semble ainsi cueilli dans une scène entre usuriers, ou bien au cours d'un marchandage entre filous bien connus sur la place du marché.

Cette vivacité de sens, l'agitation des gestes, le macabre, sont l'indice d'une nature primesautière et populaire, ce dont on a la preuve par maints autres signes. Sa manière facile, courante (« disegnò il Barna assai comodamente », dit Vasari dans un éloge non dénué de restriction involontaire), qui n'exclut point tels raffinements comme ceux que l'on voit dans le *Christ portant sa Croix* (pl. CXLVI), font de Barna quelque chose de plus qu'un descendant de Martini: le peintre qui, partant de la tradition souveraine de Duccio et de Simone, inaugure le passage aux formes plus grossières, mais touchées d'un nouvel instinct, de Bartolo di Fredi et de son fils André, qui influèrent sur Lorenzo Monaco; et de Cola di Petrucciolo, que celui-ci ait été ou non le « Maître de l'Assomption de Bettona » et Taddeo Bartoli. Tel est le courant dans lequel l'exemple de Martini, simplifié et vulgarisé par Lippo, et celui des Lorenzetti, surtout de Pietro, selon une interprétation rustique, se rencontrent, donnant lieu à des productions qui, auprès de celles de ces grands artistes, sont dans le même rapport que sur la fin du quinzième siècle les productions de Benozzo et des Ghirlandajo à l'égard des oeuvres des grands Florentins; avec ceci, que Barna possède un esprit plus ardent et créateur. Les premiers indices de ce courant se manifestent dans la

Nativité Fogg : et en vérité, à la lumière de Barna, elle apparaît comme une sorte de canon extraordinairement, presque invraisemblablement, précoce de pareils modes de style et de sentiment.

* * *

Trop souvent, à propos des derniers travaux de Simone et de l'art de Barna, il nous est arrivé de nous référer aux Lorenzetti, pour que nous tardions davantage d'aborder leur art, en laissant de côté tout ce qui pourrait faire l'objet de notes sur des peintres de moindre importance qu'il y aurait lieu de grouper autour de Barna : tels Naddo Ceccarelli (pl. CXLVIII) et Giovanni di Asciano ; ou sur les influences de Martini en Ombrie et dans l'Italie septentrionale, et les miniaturistes sortis de l'école de Simone.

Inutile de rappeler comment l'austère figure de Pietro « Laurati » est restée obscurcie par le temps. Aucune notion de Pietro chez Ghiberti et l'Anonyme Magliabechiano ; aucun rapport chez Vasari avec la figure d'Ambrogio. Le même Vasari attribue aux fresques d'Assise et à quelques autres l'honorable mais absurde paternité de Giotto, dont, toujours d'après Vasari, Pietro fut imitateur. En général, avec la meilleure volonté d'honorer Lorenzetti « per tutta Toscana chiamato e carezzato » la vie de Pietro est parmi les plus pauvres et les plus confuses de toutes celles qui furent dictées par le biographe arétin. Pour en dissimuler tant bien que mal la pénurie, celui-ci s'est attardé à décrire, dans la Pieve d'Arezzo où Piero avait peint, les restaurations exécutées à ses frais « en honneur de Dieu, avec tous les ornements d'or, de gravures, de peintures, de marbres, de travertins, de porphyre et autres pierres que l'on a pu ». Mais puisque, même après les contributions de Perkins, de De Nicola, de Berenson et de Van Marle, l'évolution de l'art de Pietro reste encore interrompue et contradictoire, je voudrais essayer de la résumer d'une manière logique et dans l'ordre où elle me paraît s'être succédé.

La première œuvre de Pietro datée avec certitude (1320) est le *Polyptyque d'Arezzo* : mais il n'est pas douteux qu'avant celui-ci d'autres ne doivent trouver place, parmi lesquels la *Madone de Cortone*, plus fameuse, bien qu'une tradition la veuille rapporter à 1335. Ces œuvres, avec plus ou moins de certitude, illustrent la carrière de Pietro depuis 1306, où l'on a de lui les premiers renseignements documentaires (Perkins, *Pietro L.*, 51), jusqu'à 1320 et au delà ; on peut en établir ainsi le catalogue :

1. *Madone et Anges*, dans la Collégiale de Casole (*Rassegna d'Arte* : 1919, 96). L'attribution faite par De Nicola n'est pas entrée dans la conviction courante. Il s'agit d'une fresque de caractère byzantinisant, plutôt que relevant de Duccio ; aussi ne peut-elle être située qu'au début de la carrière de Pietro.

2. *Madone de Cortone* (pl. CXLIX). Les anges sont tout à fait duccesques ; archaïque est l'architecture du trône. Les décorations géométriques sur les bords du manteau, largement espacées, se retrouvent, d'après les observations de Berenson (*Essays*, 12), en des œuvres de l'atmosphère de Duccio : la *Madone de San Casciano*, bien que datant de 1335 (pl. LXVII) ; la *Madone Platt* (Van Marle ; II, fig. 95) ; plus serrées, avec un ornement central en forme de croix gammée, dans la *Madeleine Loeser* (Van Marle ; II, fig. 91). Berenson a proposé une date aux environs de 1315 pour la *Madone de Cortone*.

3. *Madone de Castiglione d'Orcia* (*Vita d'Arte*, juillet 1912, fig. 27). Berenson, tout en notant cependant que l'on ne saurait déduire grand chose de celle-ci, étant donné son mauvais état de conservation, considère avec raison que cette peinture est d'inspiration duccesque. Et De Nicola (*Vita d'Arte*, loc. cit.) montre d'après cette dernière les tentatives et les développements du sujet du « colloque » entre la Vierge et l'Enfant, sujet que Pietro a pu emprunter à Giovanni Pisano.

Sur la base iconographique de ce « colloque », De Nicola ne laisse pas de situer, selon leur plus ou moins d'intimité d'accent, la série des premières œuvres de Pietro : Castiglione, Arezzo, Monticchiello, Cortone. Perkins (*Pietro L.*, 33, 34)

sans en donner la raison touchant le style, mais en notant l'identité du motif avec ceux des peintures d'Assise, Arezzo, Cortone, place au contraire, sans qu'on puisse accepter ce point de vue, les tableaux de Castiglione et Monticchiello à la fin de la carrière de Pietro, après 1340.

4. *Polyptyque d'Arezzo* (Alinari, 9961). La date est prouvée par le contrat de Pietro avec Guido Tarlati, évêque d'Arezzo, 17 avril 1320. Et autant celle-ci est sûre, et que la naissance de Pietro, contemporain de Simone, se situe peu après 1280, autant il est inexplicable que Van Marle (qui accepte l'une et l'autre dates ; II, 345), s'applique à démontrer que le polyptyque d'Arezzo n'est pas l'œuvre d'un homme jeune et inexpérimenté. De fait, Lorenzetti avait alors au moins trente-cinq ans. En réalité, Van Marle se prévaut de cet argument illusoire pour antidater quelques œuvres ((pl. CLI à CLIX) qui, ainsi que nous le verrons, ne peuvent être situées à l'époque où il le voudrait. Selon nous, autour du polyptyque d'Arezzo, sur un espace de quatre ou cinq années s'échelonnent les peintures suivantes :

5. *Madone de Monticchiello* (*Vita d'Arte*, juillet 1912 ; fig. 28).

6. *Triptyque à fresque dans la chapelle Orsini*, église inférieure, Assise (pl. CLXIII).

7. *Madone entre Saint François et l'Evangéliste* (pl. CLXIV et CLXV).

Les affinités de ces œuvres et le développement de la *Madone de Cortone* se définissent sur les points suivants :

a) Les anges des petites ogives du triptyque Orsini tiennent encore de Duccio, comme les anges de Cortone, très apparentés à ceux des ogives du polyptyque d'Arezzo, dont le goût archaïque s'affirme aussi en des médaillons tels que ceux qui décorent l'encadrement de la *Madone Rucellai*.

b) Le *Baptiste* du polyptyque d'Arezzo est, comme celui du polyptyque Orsini, dérivé du Baptiste de la *Maestà* de Duccio et de celui de Martini dans la *Maestà* de 1315 (à remarquer en particulier dans celui-ci la distribution serpentine de

la barbe et de la chevelure). Dans le triptyque Orsini, le Baptiste porte un grand écriteau comme on en voit chez les prophètes de Duccio (pl. xvi, xvii, xxv) et dans des sculptures archaïques siennoises de style ducquesque. En même temps, et bien que l'empreinte de Martini demeure visible, le Baptiste de Lorenzetti reste plus apparenté à celui de Duccio. Le bras du *Baptiste* Orsini, avec sa grosse main en spatule, se retrouve identique dans le polyptyque d'Arezzo. Le geste du *Baptiste* d'Arezzo qui indique du pouce la Vierge et l'Enfant est identique au geste de la Madone (pl. clxiv) qui montre Saint François ; on le retrouve encore dix ans après dans le compartiment d'un polyptyque daté de 1332, autrefois à la Pieve de Crevole (Académie de Sienne, n. 79). La passion de Pietro Lorenzetti pour de tels gestes, qui relient dramatiquement et graphiquement ses figures, se rencontre aussi dans le *Saint François* Orsini, lequel s'adresse à la Vierge et à l'Enfant comme dans un discours qu'il souligne par le mouvement de la main.

c) L'Évangéliste de la fresque d'Assise (pl. clxiv) porte sur les bords de sa robe des décorations géométriques largement espacées, dont nous avons indiqué la valeur en tant que témoignage d'archaïsme à propos de la *Madone de Cortone*.

d) L'attitude de la Vierge est semblable dans le triptyque Orsini et dans la *Madone de Monticchiello*. Identique la façon dont la Vierge bande le pied de l'Enfant, à Monticchiello et à Assise (pl. clxiv). L'Enfant Jésus d'Assise, bien que plus dégagé, est le même que celui d'Arezzo et de Castiglione d'Orcia, mais surtout que celui de Monticchiello ; à noter le mouvement des cheveux, la protubérance du sourcil. La Madone le serre ; on dirait qu'elle lui confie quelque chose.

e) On a considéré le triptyque Orsini comme antérieur à la *Madone entre Saint François et l'Évangéliste* (pl. clxiii, clxiv) parce que peint à la fresque, mais de façon qu'il ressemblât à un tableau d'autel ; et, en effet, Venturi (V, 680) le prit pour une peinture sur bois. Comme pour réagir contre l'ampleur et la simplification à quoi le portait la matière pic-

turale, l'artiste a donné dans le sec, dans le tranchant ; il a insisté sur les définitions linéaires et chargé le cadre de marqueteries.

Tout ce que nous venons de relever non seulement nous engage à réunir en un groupe les œuvres mentionnées jusqu'ici, mais offre un argument en faveur de cette considération qu'une partie des fresques de Pietro, dans l'Eglise inférieure d'Assise, a été peinte en même temps que le triptyque Orsini et la *Madone entre Saint François et l'Evangéliste* ; ce qui revient à dire après 1320 et avant 1328, quand Pietro travaille pour l'église de Dofana, puis au polyptyque pour les Carmes Siennois.

* * *

Sans qu'il soit nécessaire d'en déduire que Pietro ait imité Giotto, comme Vasari et d'autres l'ont écrit, et tout en considérant que certaines caractéristiques plus que de Giotto provenaient de l'influence exercée sur l'un et l'autre par Giovanni Pisano, il est indubitable, qu'à Assise, Pietro (comme Simone) subit le contact d'un art qui le tourna vers quelque chose de plus grandiose que le canon siennois alors en cours. Toute sa manière, qui atteint à peu près son développement entre la *Madone, Saint François et l'Evangéliste* et la *Crucifixion* à San Francesco de Sienne, répond à ce « monumental » dont Pietro ne se départit plus jamais une fois rentré dans sa patrie, bien qu'il s'en servît dans une acception changée.

Avec la *Crucifixion d'Assise* (pl. CLXVI, CLXVII) pour la première fois le luxueux colorisme et la fantaisie siennoise se transportent dans le monumental, tandis que dans la *Déposition* (pl. CLXVIII), dans la *Mise au tombeau* (Venturi ; V, fig. 555) et dans la *Résurrection* (Anderson, 26946) l'artiste schématise et appauvrit la couleur, en vue d'un effet plus âpre et plus désolé. Il est manifeste que les fresques des *Scènes de la Passion* peintes sous la voûte (pl. CLXIX, CLXX, CLXXI ; Venturi ; V, fig. 557, 561 ; Anderson, 26944) appartiennent à un tout autre moment de Pietro, et posent en fait l'intervention d'autres

collaborateurs que ceux qui ont pu l'assister dans les fresques susdites ; mais nous reviendrons bientôt sur ce point. Il y a lieu de relever ici, parmi les arguments qui démontrent l'étroite connexion, dans le style et dans le temps, de la *Crucifixion*, de la *Déposition*, de la *Mise au Tombeau* et de la *Résurrection* :

1. L'exclusion presque complète du paysage, qui aura une si grande part dans les fresques de la voûte.

2. La composition sur grands fonds monochromes (azur livide dans la *Crucifixion* ; couleur de sang dans l'autre *Crucifixion*, celle de Sienne, etc.) selon l'usage florentin ; de même aussi dans la *Crucifixion* voisine, plus petite (à côté de la fresque de Simone Donato, avec les saints au nombre de cinq : François, Claire, Louis, etc.) ; dans cette dernière *Crucifixion* il semble qu'on découvre la main d'un artiste qui travailla aussi en d'autres parties de la basilique, et passa, en cette première période, au service de Pietro.

3. La déformation des physionomies en vue d'exprimer des heurts de passions violentes ; déformation qui deviendra un trait typique, un chiffre et une rhétorique chez les successeurs ; mais se manifeste, dans ce groupe de peintures, avec l'équilibre qui accompagne la naissance d'un motif dans une atmosphère de pure poésie. A pareille déformation s'allie un sens de l'anguleux et un mouvement de lignes brisées, dans presque toute cette première série de fresques.

En général, pour les dites fresques, auxquelles il ajoute la *Stigmatisation de Saint François*, où le souvenir de l'Eglise supérieure est assez marqué, la chronologie de Perkins est convaincante, surtout si on la serre de plus près que ne le fait Perkins, afin de conclure que ces fresques appartiennent à la première plutôt qu'à la seconde époque de l'artiste, et qu'elles furent exécutées à une date pas très éloignée du polypytique d'Arezzo (Perkins, *Pietro L.*, 21).

* * *

Pour la reprise d'activité de Pietro, à Sienne et dans le territoire siennois, nous avons, à titre d'indication, plusieurs

dates : 1328, marquée sur le tableau de la *Madone de Saint Ansano à Dofana*, avec Saint Antoine Abbé et Saint Nicolas de Bari (Van Marle ; II, fig. 229) ; 1329, souvenirs du polyptyque pour le Carmel de Sienne (et non de Florence, comme l'a écrit Van Marle) ; polyptyque dispersé, dont subsistent deux planches de gradin, divisées chacune en deux parties (pl. CLX, CLXI, CLXII).

Mais, pour la *Madone de Dofana*, De Nicola semble avoir peu tenu compte de la date ci-dessus, la peinture ayant été très restaurée. Il accordait plus de poids au fait qu'il manque à ce tableau toute trace de « colloque » entre la Mère et l'Enfant ; aussi en déduisait-il qu'on devait le situer, à cause du caractère hiératique, dans la première période de la carrière de Pietro. L'absence du « colloque », en tant qu'expression affectueuse et dramatique, devrait alors signifier qu'il convient de reporter même avant les *Madones de Cortone et d'Arezzo*, tout un groupe d'œuvres apparentées sans aucun doute à la *Madone de Dofana* ; au contraire celles-ci refusent absolument la place qui devrait leur être assignée si l'on s'en tenait aux calculs de De Nicola.

Reprenant notre brève illustration chronologique, nous avons donc, après la première activité de Pietro à Assise :

1. La *Madone de Dofana*, 1328.

2. *Polyptyque pour l'Eglise del Carmine*. Et peut-être, un peu antérieurs à ce polyptyque, les deux panneaux avec *Sainte Agnès* et *Sainte Catherine* (pl. CLIV, CLV) que Perkins situe environ entre 1325 et 1330.

3. *Crucifixion à San Francesco de Sienne*. La date habituellement admise de 1331 n'est pas invraisemblable ; mais elle est moins prouvée encore que pour les fresques d'Ambrogio Lorenzetti autrefois dans le cloître et maintenant dans l'église de San Francesco.

4. Parties du Polyptyque jadis dans la Pieve de Sainte Cécile à Crevole : Saint Jean Baptiste, Sainte Cécile, Saint Barthélemy (n. 79, 81, 82, Ac. Sienne), 1332.

5. Un groupe d'œuvres : à l'Académie de Sienne et à

San Pietro Oville de Sienne; et dans la cathédrale de Grosseto, etc.; et notamment :

a) *Assomption* (pl. CLI) et *Madone sur son trône* (pl. CLII). L'*Assomption* représente la physionomie, si différente de celle des Madones de la première période, et l'attitude de la *Madone de Dofana*. Les anges, comme dans cette dernière, rappellent Simone Martini.

b) *Madone sur son trône* (Van Marle; II, fig. 218).

c) *Madone de San Pietro Oville* (Van Marle; II, fig. 219).

d) *Madone Berenson* (pl. CLIII).

e) *Madone de Grosseto* (Berenson; *Essays*: fig. 13).

f) *Madone du Musée Poldi-Pezzoli*, Milan (Van Marle; II, fig. 220).

Trois de ces Madones (b, c, e) ont formé l'objet d'une analyse de la part de Berenson qui les a datées entre 1330 et 1335; en notant les étroites ressemblances dans la riche ornementation des trônes, dans le type et l'attitude de l'enfant qui en deux de ces tableaux joue avec un petit oiseau (motif qui réapparaîtra chez Luca di Tommè, Andrea Vanni, Taddeo Bartoli, Bernardino Fungai, etc.). Mais les mêmes caractères s'étendent avec évidence aux autres Madones; plus tard, peut être, la *Madone Poldi-Pezzoli*; indiquant une phase plus élaborée; d'un chromatisme sévère et d'une matière fastueuse.

Moins que pour la *Madone sur son trône* (b) et l'*Assomption*, qu'il rapporte à une époque fort précoce, à cause d'éléments hiératiques et de considérations du genre de celles qui déterminaient le jugement de De Nicola sur la *Madone de Dofana*; sans apercevoir, par ailleurs, le changement de type de la Vierge et des Anges, la chronologie exposée ci-dessus répond d'une manière assez satisfaisante à celle de Perkins. Rappelons que Cavalcaselle attribue l'*Assomption* à Paolo di Maestro Neri, le disciple des Lorenzetti qui peignit à Lecceto, et sur lequel on a des renseignements entre 1343 et 1383. L'attribution serait tout à fait grotesque chez un critique aussi pénétrant, si l'*Assomption* pouvait sérieusement être datée d'avant le polypptyque d'Arezzo. Et même Venturi, pour la *Madone de San*

Pietro Oville recourut à une date qui s'accorde au schéma ci-dessus proposé.

Avec ces peintures ne répugneraient pas non plus à se grouper les fresques de l'Eglise dei Servi (planches CLVI, CLVII) et les petites peintures du Vatican et de la National Gallery de Londres (pl. CLVIII, CLIX). Les diverses attributions dont les fresques font l'objet sont mentionnées dans une autre partie du livre.

Pour le *Massacre des Innocents*, tellement effacé, il suffirait de le comparer à la partie inférieure de la *Crucifixion* pour devoir l'attribuer à Pietro.

Analogue le rythme de la foule endiguée par la file équestre ; analogue l'usage de grandes zones d'une même couleur pour encadrer un jeu plus aigu de tons au milieu du tableau : jaunes les pavois de la cavalerie, jaunes les tuniques des coupe-jarrets, qui brandissent horizontalement l'épée aux deux côtés de la composition ; et c'est de jaune qu'est vêtu le bourreau penché sur un monceau de cadavres. Même les demi-figures dans les bandes décoratives du cadre, l'une surtout qui se tourne pour regarder en l'air, les mains jointes, sont typiques chez Pietro. Par contre le *Banquet d'Hérode* convainc moins ; il est vide, dilaté, mal assis et chancelant, il semble aussi plus tardif. Perkins sur cette œuvre évite de porter un jugement trop précis, alléguant son mauvais état de conservation ; mais il se garde bien, en tout cas, de sortir du cercle de Pietro. Enfin les dernières oeuvres certaines se succèdent dans cet ordre :

1340, *Madone avec l'Enfant et huit Anges en adoration*, peinte pour l'Eglise de San Francesco à Pistoia, et maintenant, moins la prédelle, aux Uffizi. Vasari crut y lire la date de 1315, Venturi la rectifie en celle de 1340 (Venturi : V, fig. 546).

1341, *Polyptyque de la Bienheureuse Humilité* (pl. CLXXVIII).

1342, *Nativité de la Vierge* (pl. CLXXVI, CLXXVII), signée et datée.

Après 1342 : *Sainte Lucie* (pl. CLXXIX).

A quelques années de ces dernières dates : fresques des scènes de la Passion peintes à la voûte de l'Eglise d'Assise ;

mais, et peut-être sans que Pietro y ait travaillé du pinceau, exécutées par des élèves et des disciples.

* * *

La conviction que les histoires peintes à la voûte d'Assise : *Entrée à Jérusalem, Sainte Cène, Baiser de Judas, Flagellation, Montée au Calvaire*, etc., doivent se rapporter aux années extrêmes de Pietro, et, pour ce qui est de l'exécution, à l'activité de ses élèves et disciples, se fonde sur de nombreux arguments. Il est clair toutefois que la fidélité aux schémas de Duccio, manifestes jusque sous l'excès d'ornementation, cette fidélité, au point de vue chronologique, présente peu de valeur pour qui voudrait établir grâce à elle une date unique avec les premières fresques de Lorenzetti à Assise. Les mêmes schémas duccesques sont docilement suivis par Barna ; et la date des fresques de Barna à San Gimignano : 1350 environ, ne saurait être discutée.

Des architectures chargées d'ornements comme celles des fresques de la voûte, d'enjolivements aussi fleuris et compliqués, on en trouve à peine dans la *Présentation au Temple*, et pas avant les fresques du *Bon gouvernement* qu'il convient de dater environ vers 1337-1340. Et quant à la *Présentation*, il s'agit, notons-le bien, d'un tableau et non d'une fresque ; c'est à dire d'une œuvre dans laquelle la complaisance ornementale pouvait avoir cours d'une façon moins inopportune. Et notons encore que le goût d'Ambrogio est généralement plus opulent que celui de Pietro ; il suffit pour cela de comparer deux peintures de la même année : 1342, et dans la même intention : la *Présentation* d'Ambrogio et la *Nativité de la Vierge* de Pietro (pl. CLXXVI, CXCI). Inutile de revenir aux fresques de San Francesco de Sienne (pl. CLXXXII, CLXXXIV) ; leur simplicité plus grande en fait d'architectures et de décorations exclut toute comparaison possible. En admettant avec Berenson qu'il faille dater les peintures de la Chapelle de Saint Martin des dernières années que Simone passa en Italie, les architectures ne laissent

pas d'être plus dépouillées et plus homogènes ; il est donc nécessaire de compter que deux lustres environ se sont écoulés à partir de ce moment.

Sans vouloir fractionner les points de comparaison entre les épisodes de la voûte et la *Présentation*, que l'on observe cependant la fréquence des statuette sur les colonnes : petits amours ailés avec la corne d'abondance ; putti, dont l'un détache le chien et l'autre joue d'un instrument, etc. ; et l'abondance de festons et de cintres ajourés ; l'usage commun de motifs animaux : lions assis, dragons rampants, alérions, etc ; les colonnes grâciles réunies en faisceaux, extrêmement feuillues à leurs chapiteaux. Quand commençait-on en vue de la décoration architecturale, à reproduire des bas-reliefs ou des fresques, d'un genre aussi compliqué que dans l'*Entrée à Jérusalem* (Anderson, 15407) ? Et les voûtes étoilées des édifices, et la représentation du ciel nocturne et des astres (*Baiser de Judas*, Anderson, 26944) en avons-nous des exemples avant le second quart du siècle ?

Dans les fenêtres et les autres parties murales et ornementales, une minutie comme celle de l'*Entrée à Jérusalem* ne se trouve point chez Barna ; et pas même, peut-être, dans la cité du *Bon Gouvernement*. Là, cependant, la recherche des accessoires paraît poussée à l'extrême, de quoi satisfaire tous les goûts : faucons sur leur perchoir, maçons à l'ouvrage, rideaux baissés pour défendre des regards indiscrets et procurer un peu de fraîcheur. Dans la *Montée au Calvaire*, la forme des édifices est aussi plus variée ; bien que l'on doive ici tenir compte d'une différence d'intention : dans le *Bon Gouvernement*, il s'agissait d'offrir une représentation reconnaissable de vie citadine ; à Assise, d'imaginer des villes et des modes lointaines, des caprices orientaux. Au risque de paraître irrévérencieux, on pourrait dire que sur certaines de ces architectures d'Assise il y a le prélude de ce qui devait un jour devenir l'industrie siennoise de la décoration en sucre sur les gâteaux. Mais pour nous élever tout de suite au dessus de cette réminiscence trop profane, observons, en tant qu'indice d'un goût frigide et pre-

sque exténué, l'application avec laquelle ont été rendus, dans la minutie du feuillage et les ruptures du tronc, les oliviers du *Baiser de Judas*.

Enfin les buissons de feuilles d'acanthé dans les cadres sont incomparablement plus riches que ceux du petit tableau du Vatican (pl. CLVIII) ou du *Martyre de Ceuta* (pl. CLXXXII) ; et absolument du même type et d'un même degré de développement que ceux qui encadrent les bandes décoratives des *Saisons*, dans les fresques du *Bon et du Mauvais Gouvernement* ; au point de faire songer non seulement que la date devrait être, comme nous l'avons dit, reportée au moins après 1340, mais qu'à Assise ont travaillé des mains qui s'étaient déjà exercées, sous les ordres d'Ambrogio, dans le palais public de Sienne. Il ne semble pas hasardeux d'affirmer que des architectures et des ornements de ce genre, aussi surchargées et tourmentées, n'entrent pas dans le répertoire usuel de Sienne avant plusieurs décades. Elles se retrouvent, par exemple, dans la *Présentation au Temple* de Giovanni di Paolo (Anderson, 21102) ; mais avec cette œuvre nous serions poussés vers 1430.

* * *

De cette tentative de reconstruction chronologique, cherchons à isoler, en termes plus simples, la signification d'un artiste pour lequel, contrairement à la majeure partie des autres artistes de Sienne, une reconnaissance critique, sinon adéquate du moins convenable, ne fut prononcée que fort tardivement. Il n'y a pas lieu de s'étonner que l'expressionisme de Pietro ait été jugé (Berenson, *Centr. Ital. Painters*) avec sévérité ; quand on considère que l'on attribuait à Pietro un large cycle d'œuvres telles que notamment les histoires de la Passion, où sa part ne peut qu'avoir été minime, et où cet expressionisme se produit de la pire manière. Mais Venturi même, tout autre qu'indifférent à l'art de Pietro, changerait probablement aujourd'hui de mesure à l'égard de « ce conteur facile, aux types renfrognés, qui pour vouloir trop exprimer

tombe dans un réalisme crû, et qui vulgaire, au fond, ne comprend pas la solennité des représentations de Duccio et les brise avec des motifs privés d'élégance ; du peintre de genre contraint à faire de l'art sacré ; de l'artiste, en somme, qui, à Assise, représente la décadence des grands principes de Pietro Cavallini, de Giotto et de Duccio ».

La nouvelle évaluation de Pietro est due principalement à Perkins (1912) ; et Van Marle entendit la confirmer. Selon les propres termes de Perkins, l'art de Pietro s'exprime « dans un naturalisme détaché et toujours croissant, mais non dépourvu d'idéalité ; Pietro est le peintre de l'âme, des choses secrètes du cœur ; et dans tout le Trecento il ne se trouve pas d'oeuvre supérieure à la *Madone entre Saint François et l'Évangéliste*, pour la mystique beauté, le sentiment profond ». D'après le sens de ce lyrisme dramatique, Antal élabore la formule d'un « naturalisme subjectif », dont Pietro Lorenzetti serait le plus vigoureux représentant à Sienne ; et d'un courant gothico-naturaliste siennois, ainsi que l'appelle ce critique, qui se serait produit d'une façon autonome et parallèlement à l'évolution du gothique international ; courant qui influe sur l'héritage même de Giotto et le diffuse au nord, transformé et « gothicisé ». Toutefois, lorsque Antal cherche à tirer des exemples d'après des œuvres de Lorenzetti, en se réclamant par exemple du tableau de cuisine de la *Cène* (pl. CLXIX), le bénéfice de ses considérations paraît s'évanouir, pour se rapprocher de ce naturalisme de qualité inférieure que précisément dénonçait Berenson, dans les excès descriptifs et anecdotiques de Pietro et d'Ambrogio, en les comparant avec Breughel l'ancien.

* * *

L'évolution de Pietro, en matière de style, part, comme on l'a vu, de Duccio ; et plus tard, en se rencontrant avec Martini (qui subit à son tour l'influence de Pietro) et avec Giovanni Pisano et Giotto, elle touche son point culminant dans les premières fresques d'Assise et dans la *Crucifixion* de

Sienna. Dans la suite, à Sienne, Lorenzetti, peut-être aussi pour des raisons de concurrence pratique avec le goût créé par Simone, surtout au point de vue des raffinements et de la décoration, fournit une manière en quelque sorte entachée de préciosité, mais non tout à fait dépourvue d'énergie créatrice. Je ne sais si l'on peut dire, avec Van Marle, que durant cette période qui correspond environ aux années 1330-1340, et à l'exclusion de la fresque de la *Crucifixion*, l'on assiste à une alternative entre une forme plus élancée, plus mouvementée et cambrée dans les compositions d'un caractère illustratif et dramatique, et une manière plus proche de celle de la première période, tout en restant plus ornée, en figures isolées de tableaux d'autel, de polyptyques, etc. Si les *Madones de Castiglione* et de *Monticchiello* appartiennent aux années déjà dites, et devancent par conséquent cette période, l'antinomie semble quelque peu atténuée ; alors qu'il est certain que dans les toutes dernières oeuvres : la *Madone des Uffizi*, le *Polyptyque de la Bienheureuse Humilité*, la *Nativité de la Vierge* (laissant de côté la *Sainte Lucie*, trop repeinte pour en tirer des observations de poids, outre ce qui se rapporte à la composition d'ensemble), on est ramené en plein « monumental » mais doué d'un esprit nouveau qui, pendant un temps, fut attribué à l'influence d'Ambrogio, et n'a en réalité que peu sinon rien à voir avec Lorenzetti *junior*.

Pour Pietro Lorenzetti, nous voudrions presque l'appeler le plus florentin des Siennois ; même plus que son frère, pour lequel l'exemple florentin fut d'une efficacité plus marquée. Et il est ainsi, non pour des motifs d'imitation qui ne feraient que se retourner contre lui, mais parce que le besoin de réaliser dramatiquement le mit dans la nécessité de trouver une réalité plastique susceptible de donner du relief et de la force aux gestes, et de rendre authentique le sens des résistances. Impossible d'exprimer, dans l'ordre dramatique, une passion, une impulsion physique ou morale, sans conférer une entière crédibilité aux images ; et Pietro Lorenzetti a donné à ses propres images – que l'on songe à la *Madone entre Saint François et*

l'Évangéliste, au groupe de la *Déposition*, et à la *Nativité de la Vierge*, — des qualités de plastique et de mouvement peu inférieures à celles de Giotto.

Sa conception de l'espace est différente de ce que l'on voit chez Duccio et Simone. Elle se rapproche du sens spatial florentin, ce qui revient à dire qu'il comprend l'espace non plus seulement comme fond chromatique et élément de suggestion de l'infini, ou encore en tant que plan sur lequel se découpe l'arabesque d'une apparition, mais bien comme un volume qui cerne, soutient, équilibre les figures. Ce sens tout différent de l'espace s'explique par le fait que le linéalisme de Pietro n'est nullement conforme à celui de Duccio et de Simone qui, eux, tendent surtout à l'effet de silhouette et d'arabesque. Chez Pietro, l'intelligence de la ligne s'apparente quelquefois à celle qui, par exemple, trouve chez Pollaiuolo une incisivité certainement plus crue et plus rusée ; la ligne est rapportée aux intérieurs effets de masse des figures, à leur raison dynamique et corporelle ; c'est une ligne en fonction des volumes et non seulement des superficies. Dans telle peinture où l'on observe un contraste non harmonisé entre ces deux dispositions : la *Résurrection* d'Assise, les figures des soldats, avec leur architecture compliquée de raccourcis (et toutes se peuvent résumer dans le puissant gardien qui ronfle la bouche entr'ouverte) sont situées dans la troisième dimension et la modèlent ; tandis que le Christ sort de la boîte de son tombeau, avec un geste amputé et latéral, comme un roi de jeu de cartes.

Je ne voudrais pas que l'on exagérât ce que je viens de dire relativement à la « florentinité » de Pietro, ni qu'on l'entendit de manière à oublier ce qui, en connexion intime avec les attributs indiqués, demeure en lui de spécifiquement siennois : la richesse ornementale, le goût de la couleur, comme dans ce manteau à damiers et fleurs d'azur, ivoire et or, de la *Madone d'Arezzo* : dans l'éblouissement d'or, de rouge et de noir de l'*Assomption* : dans le vermeil et dans les candides laines du *Saint Grégoire*. Qu'y a-t-il de comparable, en sévère splendeur, au tableau de San Pietro Ovile : le manteau sombre

de la Vierge, sous lequel blanchioie un morceau de la robe ; le pectoral d'or ; la petite robe grenat de l'Enfant ; le velarium soulevé par les Anges, bordé d'or et de blanc à fleurs rouges, et ce trône couleur de rouille comme les vieux châles de cachemire ? Ou bien à la *Madone sur son trône* (pl. CLII) : manteau noir et robe de pâle brocart rouge et or ; rouge pâle de la robe de l'Enfant ; et, surtout, à la *Madone dans sa gloire* (Van Marle, II, fig. 218), robe noire aux ourlets d'or brun ; robes d'or de l'Enfant et des anges et trône rouge et or ? Dans cette solennité chromatique presque funèbre, sur les notes fondamentales du noir et de l'or, Pietro semble s'être rappelé certaines œuvres de Duccio, telle *Sainte Agnès* (pl. LVII). Et en cherchant des exemples d'un chromatisme aussi austère et triomphal, je ne trouve que le grand panneau de Godoshi au British Museum, avec le serpent qui tue la tortue : noir et or assourdi.

Accents plus variés, ceux qui parent sans le troubler le dramatique contraste du *Christ devant Pilate* (planche CLVIII) ; ou dans le poli laqué des architectures grises, retouchées de minium, et dans les zébrures des saints galériens qui puisent de l'eau à un puits de jade rose, dans les panneaux des *Carmes* (pl. CLX, CLXI) ; pour ne pas parler de la *Madone d'Assise*, avec l'élégance fabuleuse, sur fond d'or, du gris clair de Saint François et du rose de l'Évangéliste, tandis qu'Elle se drape dans la royale pauvreté de son voile vert et de sa veste bleue. Cette force de coloris, ses intonations caractéristiques ne s'éteignent pas tout à fait, même à travers toutes les erreurs de l'école. Dans le fourmillement des peintures de la voûte, c'est cela surtout qui reste comme un air de famille ineffable : ce sourire viril de la couleur.

* * *

L'œuvre dans laquelle le coloris de Pietro apparaît le plus luxueux est la *Crucifixion* d'Assise, qui est, avec la *Crucifixion* de Sienne, une des plus grandes conceptions du même sujet ; au point qu'il semble incroyable qu'on ait pu en parler comme

de la dernière scène d'un spectacle théâtral. Quelle que soit la mutilation qui, dans la fresque d'Assise, empêche d'apprécier exactement la partie inférieure, on n'a pu toutefois détruire le relief colossal des trois croix sur la ligne de la foule qui se presse. Les anges dans le bleu sombre sont enveloppés d'une bave verdâtre que l'on dirait l'écume de leur vol foudroyant et qui brûle ; et la teinte du fond, en comparaison de la rougeâtre *Crucifixion* de Sienne, donne l'idée d'une vision lunaire et baignée d'un halo, dans laquelle toutefois les couleurs sont trop vives pour perdre de leur particularité et s'égaliser, comme à Sienne, dans un ton monochrome et indistinct. Les mouvements des anges, les gestes d'horreur et de piété sont moins convulsifs qu'à Sienne ; les auréoles lumineuses s'accroissent proportionnellement à la transparence et à la diaphanéité des visages. Les nus des crucifiés sont pénétrés de lumière et semblent d'albâtre dans leur plasticité un peu gonflée. Et dans le corps du Rédempteur la séparation des côtes et de l'abdomen n'est pas accentuée ; ce qui dans la *Crucifixion* de Sienne indique une intention réaliste qui va s'intensifiant selon une formule anatomique empruntée à Giovanni Pisano.

La masse de la foule s'oppose d'une manière surprenante au mouvement des chevaux, à gauche, qui flanquent le groupe des Saintes Femmes ; et à droite, dans le bas de la fresque, à l'autre essaim de cavaliers qui assistent au supplice. Cette oscillation des queues, le martèlement des sabots expriment l'ennui d'une attente qui ne participe à ce qui se passe sur la Croix. Et tandis que dans le groupe des Femmes se reflète la teinte azurée du ciel, dans la foule des soldats se répartit la plus éblouissante richesse d'inventions colorées, fantaisistes et grotesques, dans les harnais monstrueux des chevaux avec leurs têtes jaunes et les trous noirs des yeux ; dans les draperies, où encore subsiste, comme dans le polyptyque d'Arezzo, une graphie pittoresque à petits carreaux, losanges, fleurs, bizarre et orientalisante.

La *Déposition* est d'un coloris décharné ; traitée, justement à l'égard de la couleur, avec une science qui se montre moins,

mais déjà plus profonde ; on dirait qu'elle est encaissée entre les deux tons vert du manteau de la femme à gauche et du disciple qui décloue les pieds du Crucifié. Cette double note triste et terreuse est comme un cadre renfermant le manteau rouge de Madeleine, lequel est vraiment comme une allusion au précieux sang répandu, et le nu du Christ sur le linceul déployé par le pieux Joseph d'Arimathie. Et le manteau azuré de la Vierge, et le petit morceau rouge de la robe d'une femme derrière celle-ci, semblent se détacher de l'excessive symétrie avec un rappel contenu et étouffé.

Je ne crois pas que Pietro jamais plus ait atteint la hauteur qu'il a touché dans ces deux peintures, sinon peut-être dans la *Crucifixion* de Sienne, avec ces anges qui tombent droit comme des globes livides, tracant un sillage de feu blanc dans une atmosphère sanguine de Jugement Dernier. C'est environ entre la quarantième et la cinquantième année de sa vie qu'il parvint à exprimer de la façon la plus liée sa tragique et instinctive impétuosité, dans laquelle, toujours, il y a comme un souvenir paysan et une rudesse d'accent qui nous ramènent à certains aspects du réalisme populaire italien tel qu'il se manifeste dans la peinture de XIII^e siècle. La puissance des attitudes n'y est pas moindre que dans la *Déposition* ; avec l'écroulement du corps de Marie entre les bras des Saintes Femmes, la méditation désespérée du disciple, dans cette *Crucifixion* : et le geste des soldats repentants qui offrent leur cœur au Martyr.

Et dans ce suprême retour à des formes simples comme celles du cycle d'Assise il n'entre aucune lassitude : la *Nativité* nous le dit, encore que l'on ait parlé de cette oeuvre comme d'une œuvre qui se ressentirait de la fatigue, alors qu'on y trouve seulement un calme épique, un je ne sais quoi de patriarcal et de casanier, si sain et si poétique à la fois. Cette austérité dans les physionomies (pl. CLXXVI, CLXXVII), les gestes mesurés, sacramentels ; l'ameublement sobre, le solide usage des espaces, une familiarité auguste et pensive, seraient, je crois, suffisants pour exclure toute responsabilité de la part

de Pietro dans les scènes de la Passion, maintes fois citées, qu'il aurait peintes durant ces mêmes années ; et dans lesquelles, au contraire, tout est en contradiction avec ce ton de repos : l'industrie cultivée, l'archéologie, le bric-à-brac comme chez Francesco di Giorgio, à plus d'un siècle de là ; les expressions des visages poussées jusqu'au bestial, comme celle de l'apôtre déserteur qui prend la poudre d'escampette (Anderson, 26944), et tout en s'échappant, se retourne avec un ricanement de chat botté qui sent les coups dans l'air ; ou le museau aboyant et canin du petit coupe-jarret à droite du Christ, toujours dans cette scène du *Baiser de Judas*. Ce goût diabolique seulement d'une façon indirecte provient des expressions de douleur et des déformations anatomiques de la *Déposition*, et de la fantaisiste cruauté de certaines parties de la première *Crucifixion*.

* * *

Mais, à propos d'attributions, il faut dire quelque chose aussi de l'*Allégorie* (pl. CLXXIII) qui, autant qu'on en puisse juger d'après son mauvais état de conservation, est attribuée par Perkins à une époque assez avancée, autrement dit après 1330 ; et de deux panneaux, reproduits pl. CLXXIV, CLXXV : trois oeuvres qui généralement sont considérées comme un document du sens paysagiste extrêmement développé chez Pietro. En premier lieu il est gratuit d'affirmer que l'*Allégorie* nous introduit aux deux panneaux. Peu déchiffrable, estompée de bleu, elle exprime cependant un caractère de paysage différent. Et il ne faut pas oublier, pour les deux panneaux, que leur attribution a toujours été vacillante : à Pietro, par Berenson, par Perkins et par Van Marle ; à Ambrogio, par Dami et par Antal ; à la manière d'Ambrogio (comme l'*Allégorie*) par l'ancien catalogue de la pinacothèque de Sienne, dans lequel peut-être se reflètent des attributions locales et traditionnelles qu'on aurait tort de croire toujours erronées. Tant d'incertitude prête à réfléchir. Par ailleurs, chez Pietro, l'on ne trouve pas

couramment de paysages, excepté dans les fresques de la voûte d'Assise qui ne gardent rien, ou fort peu, de Pietro. Et, de toute façon, ces paysages de la voûte n'ont rien à voir avec le château sur les bords du lac et avec la ville des deux panneaux. Dans le polyptyque des *Carmes* et dans celui de la *Bienheureuse Humilité* où, dans ce dernier, le paysage devrait être, quant à l'époque et à la forme, assez apparenté à ceux des dits tableaux, on remarque, au contraire, un autre style, plus massif ; les gris et le rose des murs, barrés par l'ombre noire des portes et des fenêtres, sont denses et non transparents et vitreux ; on songe presque à un paysage de Taddeo Gaddi, rendu plus élégant de coloris. Et l'attribution à Ambrogio est due probablement à la description qu'a donnée Ghiberti des fresques du cloître de San Francesco, et au fait que dans les *Scènes de Saint Nicolas de Bari*, dans la *Déposition* et, avec plus d'abondance, dans les fresques du *Bon Gouvernement*, Ambrogio a peint des vues de pays. Mais même pour le paysage champêtre d'Ambrogio, l'on pourrait observer combien il est plus rude et plus direct.

Et je ne sais si l'on peut accorder quelque valeur au fait que certains ont reconnu la tour du palais public de Sienne dans la tour extrêmement svelte qui domine toutes les autres dans cette cité endormie (pl. CLXXV). Le couronnement en pierre de la tour siennoise fut dessiné en 1341 ; la tour, achevée après 1345 selon certains ; selon d'autres, après 1348. Les tableaux que l'égalité des mesures, outre le style, certifie comme faisant partie de la même œuvre (ou mieux comme fragments d'une œuvre mutilée et dispersée, car il n'y a pas lieu de croire qu'ils aient existé pour eux mêmes et qu'il y eût en ce temps-là des peintures d'un sujet exclusivement naturel et profane) dans le premier cas appartiendraient aux dernières années de Pietro et d'Ambrogio, si ceux-ci moururent en 1348 ; dans le second cas, ils tomberaient matériellement hors du rayon de leur activité. Mais, abandonnant ce genre de considérations, où entrent par trop d'éléments de doute, et tenant compte des caractères formels, ces constructions effilées, comme de tubes ou

de flèches de cristal ; les couleurs perlées, ce rose des toits comme s'il était vu sous la lumière de la lune, et irradié d'un gel verdâtre, semblent nous reporter à une époque plus tardive ; aux blancs et verdoyants paysages de Giovanni di Paolo, à ces froides et exquises délicatesses du premier Quattrocento. Et s'il fallait spécifier des comparaisons, chez Giovanni di Paolo, par exemple, on en trouverait à profusion, à commencer par cette petite ville de la *Fuite en Egypte* (pl. CCLIV), auprès de cette eau traitée selon une manière identique, comme une chevelure crespée d'ondes ; ou dans cette autre petite ville et dans le système des routes de la *Déposition* au Musée du Vatican (Anderson, 23956).

Les feuillages sont d'ailleurs, chez Pietro et chez Ambrogio, d'un trait plus mouvementé ; et non agglomérés et stylisés comme dans ces deux tableaux, où le triangle des arbres est construit à petits coups de pinceau chargé de couleur, si bien que la surface présente un relief ponctué comme le serait celui d'une broderie de fausses perles. Il y a chez Sassetta des arbres exécutés d'une manière absolument indentique : dans le *Saint Antoine flagellé par les démons*, faisant partie d'un tableau d'autel peint entre 1423 et 1426, pour « l'Arte della Lana » (Académie de Sienne, n. 166-169). Et les petits navires dans les *Scènes de Saint Nicolas*, d'Ambrogio (pl. CLXXXIX) sont d'une autre forme, moins sinieuse et moins aiguisée. Mais un esquif de ce genre (pl. CLXXIV) se trouve dans la prédelle aux *Histoires de la Vierge et de Saint Galgan* (Académie de Sienne, n. 198) ; précisément dans le compartiment où le Saint, vêtu de la chasuble, donne la communion à une solitaire velue, dans une solitude de rochers, sur un fond fluvial. La terre et les roches, d'un gris énérvé, sont traitées dans les deux tableaux par coups de pinceau entre-croisés, comme on le voit dans Giovanni di Paolo, chez lequel on observe aussi, dérivé de Sassetta, un rehaussement de la composition vers l'horizon évaporé dans du bleu. Et sur la ligne de l'horizon s'amorce une idée de mouvement transversal : chez Giovanni et Sassetta avec des bandes d'oiseaux migrants ; dans le panneau de la planche CLXXV, avec les barques qui

voguent, le vent en poupe. Du reste la question n'a pas grande importance, et nous notons ces observations sans prétendre à en tirer une conclusion immédiate. Mais surtout : Pietro par son inspiration si dramatique ; Ambrogio qui se préoccupe tellement du rapport des choses humaines aux choses naturelles, auraient-ils eu un sens aussi réfléchi et émacié de la nature en l'absence de l'homme : des choses créées par l'homme mais retombées presque à l'abandon des choses naturelles ; cristallisées dans une vaine attente ? Il semble que ce soit là une conception d'un goût trop osé, teinté de décadentisme, pour qu'on le rencontre dès la première moitié du quatorzième siècle.

* * *

La peinture d'Ambrogio, sur laquelle pendant un temps se concentra quasi exclusivement un intérêt qui fut ensuite mieux réparti entre les deux Lorenzetti, n'offre pas, dans son propre cours, ou dans une mesure très inférieure à celle de Pietro, des questions de chronologie et d'attribution telles qui nous obligèrent à taillader de nomenclatures et de confrontations minutieuses les pages qui précèdent. Les moments principaux de cette peinture se révèlent dans les œuvres suivantes, d'une date plus ou moins certaine :

1319, *Madone de Vico l'Abate* ; datée (Van Marle ; II, fig. 250) ; qui, dans l'aspect monumental de la Vierge et dans la vivacité de mouvement de l'Enfant, accuse toutefois un certain embarras d'écolier ; montrant, dans son ensemble, ce que pouvait apprendre un Siennois, par exemple, de la *Madone* de Giotto aux Uffici.

Avant 1330, *Madone « del Latte »* (pl. CLXXX). Le violent modelé de l'Enfant, si semblable à celui du tableau qui précède, la découpe cuspidée du tableau dans sa partie supérieure, attestent une période peu avancée.

1330 environ, *Madone de Roccalbegna* (pl. CLXXXI). Berenson (*Essays*, 23) l'insère à cette époque, avec la *Madone*

dans sa gloire (pl. cxc) ; et il est évident, d'après la plus simple confrontation, qu'il y faut joindre la *Madone dans sa gloire* de Massa Marittima (pl. ccvi, ccvii).

1331, Fresques, jadis dans le cloître, aujourd'hui dans l'église de San Francesco à Sienne (pl. clxxxii à clxxxvii).

1332-1334, *Histoires de Saint Nicolas de Bari* (pl. clxxxviii clxxxix). Et les panneaux avec *Saint Procule et Saint Nicolas*, de la collection Bandini de Fiesole (Van Marle ; II, fig. 258).

1337-1340, *Fresques du Bon et du Mauvais Gouvernement* (planches cxcii à ccv).

Après 1340 (?), *Polyptyque jadis à Santa Petronilla* (planches ccxi à ccxiii). Et *Triptyque de Badia à Rofèno* (*Vita d'Arte* ; juillet 1912, fig. 29, 30, 31), que De Nicola crut identifier avec une peinture que Vasari dit avoir été exécutée par Ambrogio dans ses dernières années, à Monte Oliveto di Chiusuri.

1342, *Présentation au Temple*, datée (pl. cxc).

1344, *Annonciation* ; datée (pl. ccviii à ccx).

C'est pour la critique un lieu commun, qu'à peu de distance de temps, ou même à côté des artistes dont nous nous sommes occupés jusqu'ici, Ambrogio commence à introduire un esprit nouveau ; celui qu'en termes courants on pourrait désigner comme l'esprit plus ouvert, plus versatile et plus faconde de l'Humanisme et de la Renaissance. Et cela s'accorde avec ce que les témoignages de la tradition rapportent de son caractère qui fut « d'un gentilhomme et d'un philosophe plutôt que d'un artiste » ; orné de disciplines variées (« *mappamundum volubilem rotundum-que in aula secunda balistarum publici palatii fecit* » ; Tizio, cité par Della Valle ; II, 213) ; et rappelant les histoires romaines peintes sur la façade du palais public en 1337 ; et la veine poétique d'Ambrogio, si les strophes qui commentent les fresques du *Bon et du Mauvais Gouvernement* lui sont justement attribuées. Dans une des fresques de San Procolo à Florence, il avait laissé son portrait par lui-même (Vasari). Et il n'est pas douteux qu'il y a de véritables portraits parmi les principaux personnages de la fresque du *Bon Gouvernement* (pl. cxcvi) et à San Francesco de Sienne (planches clxxxvi, clxxxvii). Peu

à peu, de ses paradis médiévaux la peinture commence, en somme, à regarder vers le monde.

* * *

Quoique dans l'évolution d'un artiste les distinctions de phases et d'époques de style doivent toujours être comprises dans un sens large, et que l'on y constate maintes reprises et retours (le plus souvent, et c'est ce qui se produit chez Ambrogio, dans l'extrême maturité, vers les formes de la jeunesse), on a déjà vu comment une première manière, vivement touchée par la plastique et le volume giottesque, se manifeste dans la *Madone « del Latte »* et de *Roccalbegna*. La première de ces œuvres, qui date environ du moment du polyptyque d'Arezzo, soit un peu avant la *Crucifixion* et la *Déposition* de Pietro à Assise, révèle un artiste plein d'énergie, mais pas encore arrivé à une entière liberté d'expression ; et en un certain sens, renforce l'opinion qu'Ambrogio fut le plus jeune des frères. Le lien traditionnel d'Ambroise ne s'établit donc pas d'une façon prépondérante, comme chez Pietro, dans l'œuvre de Duccio, mais dans celle de Giotto. En se combinant ensuite avec des caractères plus intrinsèques à la tradition siennoise, un tel rapport affecte d'une façon toute particulière sa production. Je ne crois pas cependant qu'il offre un grand intérêt le problème de l'influence d'Ambrogio sur Pietro ou viceversa ; mais plutôt celui de leur relation et réaction à l'égard de Giotto, qu'Ambrogio étudia dans ses œuvres tardives à Florence, et que Pietro rencontra au milieu du chemin de sa vie, lorsqu'il était déjà formé d'après les byzantins et Duccio, dans les œuvres d'Assise.

Et comme on a vu que Pietro, à peine revenu à Sienne, aux environs de 1328, et surtout après 1331, observe plus strictement les canons siennois de la grâce ornementale, du *pattern*, etc., ainsi, sous d'autres rapports, la plasticité d'Ambrogio, vers 1330, apparaît tempérée et s'enveloppe du goût ornemental et narratif. De Nicola a donc pu dire justement qu'Ambrogio, après avoir, en 1319, étudié les Florentins, re-

tourne en 1332 à Florence pour y affirmer en plein la manière siennoise dans les *Histoires de Saint Nicolas*. Avec tant de succès que, tout en traitant de Bernardo Daddi, de Maso-Giotto et autres Florentins de la seconde génération, Sirén a observé dernièrement comment « pour eux un maître tel que « Ambrogio avait plus d'importance que Giotto et les suc-
« cesseurs directs de celui-ci ; lesquels ne possédèrent rien de
« semblable à l'originalité et au pouvoir créateur des grands
« siennois ».

Dans les fresques du *Bon et du Mauvais Gouvernement*, qui sont parmi les plus typiques manifestations de l'art de Sienne, Ambrogio paya son écot au goût local, et en subit jusqu'au sacrifice les exigences illustratives. Il s'écarta encore, ou mieux il compliqua encore son florentinisme initial. Mais qu'il n'eût jamais perdu ce qu'il avait pu en retirer, on s'en aperçoit dans les œuvres de la dernière période : la *Présentation* et l'*Annonciation*, dans laquelle, en même temps qu'à une intensité de mouvement qu'il avait déjà exprimée dans les Enfants des premières *Madones*, s'unit une solennité plastique point inférieure à celle des dix premières années de ses débuts. En général, la description des volumes n'offusque pas, chez Ambrogio, le caractère, siennois au plus haut degré. Pietro tient des florentins la gravité d'intention, l'énergie abstractive, le viril idéalisme, et l'austérité de sa couleur confirme de telles dispositions. Chez Ambrogio, quelque grand que chez lui l'on estime l'apport florentin, il demeure toujours une complaisance ornementale, une prodigalité de coloris ; et l'antique sens de la beauté expressive se mue en une opulente et royale sensualité. Choses fort agréables au goût siennois. Une Vénus Anadyomène fut, à Sienne, trouvée dans des fouilles, portée en triomphe et vénérée ; jusqu'à ce que, des revers politiques étant survenus, on la détruisit comme un objet diabolique et on l'ensevelit en terre florentine. Si agréables que, tandis que Pietro est à peu près oublié à Sienne même, Ambrogio, aux dires de Ghiberti qui représente d'une façon extrêmement fidèle la plus proche tradition locale, est considéré parmi les

plus grands; et du moins si l'on en juge d'après l'intérêt que Ghiberti porte à son œuvre, placé presque au-dessus de Simone.

* * *

Cependant, Ambrogio modifia de bonne heure la leçon giottesque; non seulement dans l'expression affectueuse de ses *Madones*, qui ont l'air de mères surprises en train de s'occuper de leurs enfants, mais dans le geste de ces bambins qui, attachés à la mamelle, écarquillent leurs gros yeux engourdis, comme pour la défendre, ou se jettent sur le spectateur avec des gestes violents et des musculatures d'Hercules, étouffeurs de serpents. Dans la *Madone de Roccalbegna* (pl. CLXXXI), tandis que le visage de la Vierge est plus voilé que dans les œuvres précédentes par la mélancolie caractéristique au répertoire siennois, l'enfant, avec un mouvement pareil à celui de la *Madone dans sa gloire* (pl. cxc), et que Pietro n'osa jamais affronter (bien qu'il en ait un peu l'air, en ces années mêmes, dans les *Madones de Dofana* et de *San Pietro Ovale*) harangue les assistants comme un prophète; et l'étreinte des mains maternelles, et la tristesse de la Vierge, semblent exprimer le désir anxieux de le détourner du mirage de la croix. Cette anxiété maternelle est toutefois incorporée en des figures d'une beauté si rayonnante et si prospère que, tout efficace que soit le rappel mélancolique, on ne parvient pas à se soustraire même à une suggestion féminine et voluptueuse.

Cela n'apparaît que mieux dans le tout petit tableau de quelques pouces qui prend place parmi les chefs-d'œuvre absolus de l'école: la *Madone dans sa gloire*, où le coloris siennois atteint au suprême degré. Il s'agit là peut-être moins d'un certain mystère d'accords, étant donné qu'on trouverait à cet égard des harmonies plus rares et plus sévères chez Simone et même chez Pietro, que d'un éclat extraordinaire et d'une ardente allégresse. Si la parole est presque toujours vouée à l'insuccès quand on s'essaie à rapporter et dénoncer des artifices linéaires ou de composition, lorsqu'on passe au commentaire de la couleur, et

d'une couleur comme celle-ci, la tentative peut sembler d'une ingénuité puérile. Quoi qu'il en soit, imaginez le manteau de la Vierge, chargé d'outre-mer, la robe rouge, l'enfant langé d'azur et d'or; Sainte Catherine, appuyée à la roue, porte une robe bleu-pâle à fleurs d'or et un manteau rosé; Sainte Dorothée un manteau d'azur et offre dans un pan de sa robe des fleurs vermeilles et blanches comme la neige. Les deux premiers docteurs sont en manteaux d'un rouge sur lequel respandit la blancheur des guimpes et des mîtres. Tout ce qui sert d'ornement est d'une splendeur orientale : le tapis, bleu, rouge et blanc ; le pavement à bandes décoratives et ramages des mêmes couleurs ; en or est le vase très précieux, ciselé par le burin le plus subtil ; bleu, le coussin ; et de l'habituelle gamme blanche, rouge et bleue, le trône sur lequel la Vierge triomphe.

Pour ce qui est du rapport avec l'étendue et le volume florentin, Sirén note comment Ambrogio, dans cette œuvre, a clairement compris l'échelonnement des plans. Les saints docteurs agenouillés servent comme de coulisses à une perspective qui aboutit par dégradation aux marches du trône. Et autour de la Madone et de l'Enfant, dans le double cortège des saintes et des anges, l'antique motif des anges appuyés au trône est développé selon un sens d'éloignement croissant et va s'estompant vers l'horizon d'or. Mais pour accroître l'idée de profondeur, et créer une reprise ultérieure de distance entre celui qui regarde et les figures du tableau, il y a, au premier plan, le vase de fleurs (motif qui, en sourdine, fut employé aussi par Giotto) ; et l'on voit se jouer sur tous les tons l'effet prospectif des bandes décoratives et des damiers du pavement et du tapis (pl. cxc).

Le tableau de Massa Marittima (pl. ccvi, ccvii) pourrait, quant au détail, rivaliser avec la glorieuse *Madone* que nous venons de décrire ; mais il lui reste, dans son ensemble, assez inférieur. Dans son enthousiasme à le publier, Perkins exagère en le qualifiant de chef-d'œuvre d'Ambrogio. Même la coupe de la composition, avec cette grande distribution de foule en sens horizontal ; et les prophètes et les apôtres entassés sous les

petits arceaux, comme dans les galeries d'une salle de concert ou de théâtre, font obstacle au relief de la troisième dimension ; quoique Ambrogio ait cherché à la relever d'une façon bien ostensible dans cette suite mastodontesque de gradins et avec les relations spatiales (et théologiques) des trois vertus assises et gesticulantes, et des artifices comme celui du violon que l'ange à droite élève presque perpendiculairement à l'égard du spectateur ; ou la tour de l'Espérance, présentée d'angle ; tandis que la Charité, qui tient en mains une baguette, est assise comme un grêle chef d'orchestre, inhabile à dominer le tumulte.

Les contours serpentins des robes des anges qui jettent des fleurs, l'oscillation des encensoirs, ajoutent au désordre ; bien que, de toute part, reviennent des éléments non indignes de la *Madone* de l'Académie siennoise ; des anges qui auraient obsédé le Méphistophélès de Goethe ; la Foi avec son air délicieusement hystérique, qui semble une anticipation de Sassetta. On sait combien Ambrogio trouvait de plaisir aux additions symboliques, telles, par exemple, celles des fresques si gâtées de ces années là, dans la chapelle de Monte Siepi près de San Galgano : devant la Vierge et son Fils, Eve étendue par terre, le serpent entortillé à un bras, et dans sa main un rameau de l'arbre du bien et du mal. Mixtions qui jusqu'à présent n'ont jamais bouleversé le sens plastique. Que l'on compare la légère inflexion linéaire, à peine un souffle, qui donne un faible aperçu des charmes de la *Sainte Catherine Liechtenstein* (pl. c) avec le modelé de *Sainte Dorothée* dans la *Madone dans sa Gloire*, et les opulences de la *Madone de Massa Marittima*. Le goût siennois va se dédoublant en symbologie et en sensualité ; naturellement une sensualité pleine d'ardeur et d'enchantement ; et les vertus théologiques ne tresseront jamais plus leur ronde aux pieds d'une Vierge aussi belle et aussi amoureuse.

* * *

Si les fresques du cloître de San Francesco à Sienne, sur lesquelles Ghiberti pousse un tel cri d'admiration, nous étaient

parvenues toutes, fût-ce dans les misérables conditions du *Martyre de Ceuta* et du *Boniface VIII qui accueille Saint Louis*, il est probable qu'elles occuperaient le pinacle de l'œuvre d'Ambrogio, tout en ne laissant pas de confirmer cette scission du goût à laquelle nous venons de faire allusion. De toute façon, aux alentours de 1331, le symbolisme social, la théologie, la culture, ne s'étaient pas encore emparés d'Ambrogio comme dans les années du *Bon Gouvernement*. Et des fresques du cloître, au moins sur la foi des descriptions de Ghiberti, nous n'aurions dû attendre que de belles peintures.

Il n'y a pas lieu d'insister beaucoup sur la scène du *Martyre* (pl. CLXXXII, CLXXXIII) : verdâtre en est le coloris, ou mieux ses vestiges. Plusieurs figures, tels le bourreau et le prêtre à droite, semblent quelque peu dérivées de Pietro ; ingénue et quasi carnavalesque l'exhibition des types exotiques, surtout le gras mandarin avec son chapeau conique à plume, vraie figure de bal masqué. En s'inclinant sur le carnage comme des roseaux pliés par le vent, ces personnages compromettent la stabilité de la composition ; alors que, au contraire, le tableau de *Boniface VIII qui accueille Saint Louis* (planches CLXXXIV, CLXXXV) se construit et s'enlève dans les voûtes avec un souffle assuré, selon les quatre parallèles qui scandent la troisième dimension ; première parallèle, la file des assistants vers le fond ; seconde, le roi Robert et les cardinaux assis ; troisième, le Saint agenouillé, de même que les religieux, et le trône du pape ; et enfin, les cardinaux vus de dos, au premier plan. Pour gagner de l'amplitude dans la reproduction, la partie inférieure de cette fresque à demi détruite a été supprimée. Cette partie ne présente, dans toute sa longueur, que le dossier auquel sont appuyés les cardinaux. D'ailleurs l'effet prospectif ne se réalise que si l'on complète mentalement le coloris d'après les traces qui en restent. Si les rouges chapeaux cardinales et les autres teintes des trois premiers plans étaient en meilleures conditions, la file des jeunes assistants serait remise en place, avec son coloris demeuré plus intact : à partir de la gauche (pl. CLXXXVI) : robes rouges, vertes ; et l'homme

au bonnet qui met la main sur l'épaule de son compagnon, bleu à stries blanches. En général, les blancs sont assez vivaces (peut-être grâce à une restauration) dans les revers des cornettes, dans les touches de lumière des visages ; et dans les gants du pape, assis sur un trône rouge au dossier doré.

Lorsque, ainsi qu'il advient pour les peintres archaïques, la typologie et la physiognomique n'expriment qu'un simple transfert iconographique, on peut n'en guère tenir compte. Mais si, comme dans le groupe de ces jeunes, elles font l'objet d'une recherche délibérée, il est clair qu'il en faut juger d'une tout autre façon et qu'elles constituent une sorte d'auto-commentaire de l'artiste à ses inventions plastiques les plus substantielles. Parmi la troupe des puissants que nous avons mentionnée, Ambrogio dut peindre le gras magistrat, le docteur au grand nez, le *hobereau* prétentieux (pl. cxcvi). Dans la scène de *Boniface et les Franciscains*, autour de l'humilité de celui qui fléchit le genou et de ces frères consacrés à la même mission et au même martyre, et autour de la galanterie, de la coquetterie presque du roi Robert, il a accueilli la fine fleur de l'élégance, la crème de la jeunesse siennoise. Et je crois qu'on allait le regarder peindre comme on se rend à l'atelier d'un peintre à la mode. Les gorgerettes, les résilles à cheveux et toutes les fanfreluches d'une opulente bourgeoisie de tradition un peu récente, sont, avec les bonnets compliqués, à peu près les mêmes que ceux de la société de Folgore ; les visages ouverts, sans pensée, sensuels. Il semble que l'on sente une odeur encore un peu rustique sur ces vêtements de luxe. Il y a le fameux geste du pouce, marque de Lorenzetti comme la libellule est celle de Whistler ; et, de plus, un autre pouce, inséré dans la fente de la veste, comme, en d'autres temps, un bellâtre de province l'aurait enfilé dans l'ouverture de son gilet, les autres doigts en éventail (pl. clxxxv). Et ce jeune homme extasié (qui, malheureusement, se montre dans notre vue de détail, obscurci de tons (pl. clxxxvii), et gâté presque plus que l'original) : yeux assassins, accroche-cœur sur la joue, le miriliflore comme il s'est abstrait de la scène pour chercher

la pose qui mette le plus en relief sa beauté. Il y a gros à parier que celui-ci écrit des sonnets, et contentons-nous qu'il ne fasse pas pis encore.

Un soupçon de caporalisme ne détonne pas dans ces profils des frères aux mains-jointes, que défend contre l'ironie des lions la massive bonhomie des cardinaux en colloque et qui en prennent à leur aise sur les bancs. Mais dans le profil des quatre nonnes, suprêmes reliques de ces fresques (E. Hutton, *Sien. School in the Nation. Gallery*, 36) quelle poésie conventuelle et féminine ! Entre tous les peintres italiens, Ambrogio Lorenzetti a trouvé la plus séduisante image de la religion comprise non pas au sens de l'ascèse et du sublime, car bien que très virtuose il était trop lettré pour cela, mais en tant qu'instrument de dignité sociale et aristocratie des καλοὶ καὶ ἀγαθοί. Elles doivent avoir été intéressantes, si jamais ils parlèrent de toutes ces choses, les discussions entre les deux frères ; l'un qui voyait tout, y compris la religion, en noir et or, comme les draps mortuaires, et Ambrogio, tout en azur et rose.

* * *

Les peintures à fresque exécutées à San Procolo de Florence, entre 1332 et 1334, étant perdues, et mutilée et dispersée la pale, il ne nous reste, bien qu'elles n'aient pu ainsi être complètes en elles-mêmes, que les quatre petites *Histoires de Saint Nicolas de Bari*, où, comme il a été dit, Ambrogio est représenté dans ses qualités siennoises les plus décisives (pl. CLXXXVIII, CLXXXIX) mais non pas avec une matière aussi riche que dans la petite *Madone dans sa gloire*.

Les architectures s'amenuisent, la coupe des figures s'allonge et se gracilise, changement attribué aussi (Van Marle) à un retour d'Ambrogio, après le giottisme de ses débuts, aux formes de Pietro. Les couleurs s'accordent en gammes de complémentaires, s'écartant de la tonalité par dessus tout rose et bleu des autres tableaux. La *Consécration de l'Evêque dans la cathédrale de Myre*, avec l'autel à icône d'or et l'escalier par

où descendent les frères vêtus de blanc ; et l'ombreuse marine entre les falaises et l'horizon peuplé de voiles, sont les morceaux excellents de ces peintures, dans lesquelles on remarquera surtout l'effet atteint par la profondeur de l'atmosphère ; et mieux encore dans la *Présentation au Temple*, dix ans plus tard, selon toute une gradation de clair-obscur ; la plasticité et le sens des distances étant confiés au jeu des lumières et des ombres, ce qui peut aussi avoir contribué à maintenir la couleur en des tons plus soumis et moins étincelants. Quant à l'influence de Pietro : dans *Saint Procul* et *Saint Nicolas* de la collection Bandini, incontestablement il y a une angulosité et des rudesses insolites chez Ambrogio (Van Marle).

Mais il nous faut désormais parler des *Fresques du Bon et du Mauvais Gouvernement*, tout en laissant de côté ce qui concerne leur signification allégorique. Ce qu'on y découvre ne mérite pas les paroles que l'on perdrait à l'expliquer. Et ce qu'est seulement conjecturable et fournissant matière à des débats, rentre dans la littérature des charades. L'impression préliminaire que l'on reçoit de ces fresques, et aussi parfois d'autres fresques siennoises, est celle d'une certaine limitation de mesure, ou mieux, d'un rapport imparfait entre la mesure et le souffle de la composition. A San Francesco de Sienne on ne peut le vérifier que partiellement, et point de tout dans la chapelle de Saint Martin à Assise. En Simone réside un équilibre parfait ; il ne manque pas de grandiose, et il y a en même temps chez lui quelque chose qui adoucit et gouverne l'effet du grandiose. Mais dans les *Fresques du Bon Gouvernement* d'une superficie plus vaste, la multitude et les foules des édifices et des figures et la stature différente de ces dernières, – qui tantôt sont exiguës tantôt monumentales suivant leur rapport avec l'intention symbolique et le degré de leur signification morale, – disjoignent constamment le rythme et le rapport visuel. Probablement, l'effet de créations telles que la *Paix*, couleur d'olive sur fond rouge, appuyée sur des coussins violet clair et noirs ; celui de la *Concorde*, de la *Justice*, etc., (pl. cxcii à cxcv), ressort mieux quand on les

isole qu'en les réunissant; placées qu'elles sont dans une composition où Ambrogio et ses aides n'ont pas été guidés par l'art mais par le raisonnement.

Ainsi en va-t-il de la fresque contenant les *Effets du Bon Gouvernement dans la cité* (pl. cxcvii). Le groupe des jeunes filles qui jouent du tambourin et dansent, le cortège équestre derrière l'épousée, il me faut toujours les revoir isolément, fût-ce par les soins d'Alinari et d'Anderson (pl. cxcviii, cxcix); dans la fresque, ils restent brisés, écrasés par les architectures; et l'œil n'a de repos en cherchant le point d'où il pourra saisir l'ensemble et jouir des parties. La chimie des siècles, en changeant le ciel en une pesante chape de plomb et faisant passer les autres couleurs à une tonalité générale noire et rouge, comme ces tessons de vase qu'on découvre dans les fouilles, et en rendant le vert terreux, augmente cette atmosphère irrespirable. Ce sont là, semble-t-il, des mots durs? Mais il faudrait pouvoir s'imaginer – chose impossible – que tous ceux qui ont dépensé leur exégèse rhétorique alentour de ces fresques étaient capables d'en reconstruire les épisodes isolés, dans cet éclat de coloris où nous voyons les Madones d'Ambrogio et les saintes de ses tableaux. Aujourd'hui si l'on prétend bannir de ces fresques toute conjecture, on peut dire seulement que, peuplées d'admirables anecdotes, distribuées et parfois prodiguées dans une composition fautive, ces fresques qui devaient jadis avoir un relief bien plus vif, et qui sont fameuses entre tous les autres ouvrages d'Ambrogio et la majeure partie de ceux de l'école siennoise, elles ne ressortissent pas en général au domaine esthétique mais à la curiosité des devinettes et à l'histoire du costume.

La question est que Ambrogio s'est laissé fourrer dans le programme d'une espèce de carte, de planisphère et de panorama social. Il était, plus que l'on serait tenté de croire, dans l'esprit des peintres de géographie qui posent des aquilons et des zéphirs aux joues gonflées sur des étendues d'outre-mer, avec des galères en vue du port ou prêtes à sombrer. C'est de la même façon qu'il suspend ses messagers ailés et allégoriques, avec de grands cartouches entre

leurs mains ; et même, comme un polichinelle qui se balance pour divertir les enfants, le symbole, qui parle vraiment par lui-même, du pendu (pl. cc). Pietro donnait dans le dramatique, dans le grincement de dents ; Ambrogio dans la dissertation et le ton professoral. En peignant ces fresques, il n'était pas loin de l'intention dans laquelle « *mappamundum volubilem fecit* ». Nous avons rappelé les décorateurs romans avec leurs frises et leurs chapiteaux illustrant les oeuvres humaines ou les saisons. Mais cela fait encore songer aux petites représentations d'arts et métiers exhumées des tombeaux égyptiens : les soldats qui défilent avec leur lance sur l'épaule, les matelots dans la hune, les boulangers agenouillés qui pétrissent ; la documentation du costume y trouve plus d'intérêt que l'art.

La fresque la plus importante est celle qui illustre les *Effets du Bon Gouvernement dans la campagne* (pl. cc, cci) ; bien qu'elle soit cependant détériorée et rendue plus âpre, dans ses contrastes entre les noires taches d'arbres et de haies, et les pièces rouges des maisons sur le vert délavé des étendues champêtres. A propos de cette peinture aussi, que de fantaisies critiques ! Et il y a en effet de quoi se perdre en fantaisies, comme sur les taches de moisissure et de lichens formées sur les murailles, dont parlait Léonard ; le travail impondérable du temps y a pris part au moins autant que l'esprit humain et le pinceau. Et alors ne serait-il pas possible de rapporter aux tendances picturales les plus disparates, depuis celle des vases d'argile jusqu'aux encaustiques de Pompéi, le mystérieux fragment des trois soldats (pl. cciii) dans l'allégorie du *Mauvais Gouvernement* ? Il en est qui ont vu l'impressionnisme, d'autres le post-impressionnisme, voire Cézanne, dans le paysage rural d'Ambrogio ; d'autres, dans son paysage urbain, les artistes florentins du Quattrocento, et même les « tachistes ». A l'artiste qui, sur une aussi petite surface que celle de la *Madone en sa gloire*, organisa la scansion en profondeur d'espace la plus rythmée et la plus savante, il ne pouvait échapper que le problème était ici de cueillir le sens des gradations et des distances de l'horizon. Qu'Ambrogio ait cherché, avec

des passages de tons et de clair-obscur, à obtenir précisément des effets de transparence atmosphérique, il est impossible de l'admettre ou de l'exclure, étant donné la condition des fresques. Cependant, la nécessité qu'il s'était imposée d'entasser le plus possible d'épisodes de vie champêtre (compagnies de seigneurs qui vont à la chasse, à cheval et avec le faucon ; le paysan qui pousse son âne chargé et son pourceau gras ; le petit aveugle assis sur la berge, qui regarde en l'air éperdûment (pl. cci) ; la caravane de marchands près du petit pont, les fortifications de Talamone au bord de la mer ; ceux qui labourent et battent le blé ; les animaux qui paissent ou qui détalent devant les chasseurs ; tout un apologue et un vrai calendrier) ; voilà ce qui l'a poussé à rehausser le plus possible sa composition vers le plafond, en perdant ainsi ou mutilant le relief de l'horizon et du ciel. Contrairement à ce que l'on voit chez les Siennois postérieurs, qui reviennent à l'ancien usage des projections en surface pure, aux découpures d'arabesques sur les fonds d'infini, les distances ici sont créées par un patient modelé de bosses montagneuses et d'ondulations terrestres ; c'est en fonction, sur un thème peu giottesque, le sens volumineux de Giotto, tiré, appliqué par le menu ; et si les scènes du premier plan n'étaient pas aussi décharnées et rongées par le temps, on saurait mieux ce qu'il faut penser des résultats de pareilles combinaisons et contrastes, aux effets spatiaux.

Et que dire, enfin, des *Saisons* (pl. cciv, ccv), les plus singulières entre tant de figures qui ornent les corniches feuillues de ces fresques ? L'*Automne* présente l'aspect d'un classique ancien ; statuaire, comme une sculpture grecque de Neptune ou un maître de pugilat ; l'*Hiver*, un petit vieillard plein de bonne humeur, prêt à lancer la boule de neige ; l'*Été* orne sa chevelure de feuillage, comme dans un frisson picturale de décoration pompéienne. Mais, en cherchant bien, on trouverait des illusions de futurisme chez Shakespeare, du mallarmisme dans Homère. Gardons nous donc des inductions stylistiques tirées de restes, de fragments et d'annotations marginales.

Ambrogio prend congé dans un groupe d'œuvres qui le résumant avec la plus grande précision ; bien que je ne sache me résoudre à comprendre d'une façon absolue dans la phase qui succède aux fresques, et par conséquent à grouper avec la *Présentation au Temple* (1342) et l'*Annonciation* (1344) le *Polyptyque de Santa Petronilla* et le *Tryptique de Badia a Rofèno*, où, spécialement dans les saints des deux panneaux aux deux côtés extrêmes (pl. CCXI; *Vita d'Arte* ; juillet 1912, fig. 29), il y a quelque chose d'archaïsant. Mais la trouvaille qui consistait à placer au milieu du tableau d'autel un épisode mouvementé, une grande action gesticulée, et le sens plastique associé au narratif, comme dans le flamboyant Saint Michel de Rofèno qui abat l'hydre, ou dans la *Déposition* (pl. CCXII), cette trouvaille n'est sans doute pas très ancienne ; sinon elle aurait eu d'autres applications. Même par cette façon de porter l'histoire, sur une grande échelle, au centre d'une oeuvre, alors qu'elle était restée subordonnée dans les prédelles, l'expérience siennoise est en avance sur la florentine.

La *Déposition* est traitée dans un esprit qui fait songer à l'Angelico, postérieur d'un siècle. Ici le coloris d'Ambrogio crée un de ses moments les plus somptueux, en s'illuminant de beaux verts tendres, et de ces blancheurs des draps et de l'albâtre du vase de parfums que les fidèles apportent pour le service funèbre. Les femmes s'embellissent de ces « maz-zocchi » galonnés qui plurent tellement au Sassetta. *Sainte Dorothée* avec son voile violet clair, ourlé d'or, les fleurs de lis bleues et les fleurs blanches et rouges, le ruban rouge ourlé de noir noué dans ses cheveux blonds (pl. CCXIII), est, dans sa plasticité légèrement atténuée, une des plus grandes créations d'Ambrogio ; et inférieure de peu à celle-ci, la *Madeleine*, en robe pourprée, avec son vase de jade verdâtre, le ruban bleu entortillé à ses cheveux d'or, et sur sa poitrine l'étoile d'or avec le Christ. Qu'à cette époque Ambrogio fût épris de tels ornements, on le voit d'après l'écu

qui, dans le même polyptyque, décore l'*Évangéliste* ; et, de même, le *Saint Michel* de Rofèno, avec son armure chargée de bossettes, a un ruban noué à ses cheveux comme un « maz-zocchio » de femme.

La *Présentation au Temple* (pl. cxci), qu'il nous est déjà plusieurs fois arrivé de citer, soit en ce qui concerne les fioritures architectoniques maigres et surchargées, rappelant Francesco di Giorgio, soit pour le rendu de l'atmosphère par gradations de clair-obscur, répète les types grandioses d'Ambrogio ; avec les symétries de couleur du petit enfant et du lange blanc, mais sur une gamme moins intense.

Dans l'*Annonciation*, au contraire, avec la plasticité la plus solide, le chromatisme est ramené à la classique simplicité du rouge et du bleu ; rouge la robe de l'ange à ourlets d'or, d'azur foncé le manteau de la Vierge, et rouges les revers de ce manteau et rouge la robe. Dans l'ange de l'*Annonciation* comme dans la *Déposition* susdite et dans la petite *Crucifixion* du Fogg Museum (Van Marle ; II, fig. 276) qui influa sur celle de Lippo Memmi au Musée du Vatican, Ambrogio conclut avec le coloris le plus éclatant et dans une matière de richesse accrue ; et ce legs précieux se transmet dans les peintures d'attribution incertaine, mais non pour cela moins brillantes, des *Saints Etienne et Nicodème*, etc., elles aussi au Vatican. (pl. ccxiv à ccxvii).

* * *

La recherche des modes de développement de l'école siennoise, passé la moitié du Trecento, ne pourrait être dignement représentée que dans un ouvrage à part. La production des maîtres mineurs : Andrea Vanni, Lippo Vanni, Luca di Tommé, Paolo del Maestro Neri, Bartolo di Fredi et le peintre des *Scènes de la vie conjugale* au palais public de San Gimignano, Giacomo di Mino del Pellicciaio et Niccolò di Buonaccorso, Paolo di Giovanni Fei, Cola di Petrucciolo, Taddeo Bartoli et Andrea di Bartolo, etc., la production de ces maîtres mineurs,

est des plus vastes. Nous n'avons pu ici en donner qu'un exemple extrêmement réduit (pl. CCXVIII à CCXLI), choisi entre les meilleures peintures qui se réclament de la grande époque, soit entre 1285 et 1348.

Dans une page de ses *Essays*, Berenson rompit une lance en faveur de ces maîtres mineurs de la seconde moitié du siècle, déplorant qu'ils fussent par trop oubliés. Il n'est pas douteux, en effet, qu'aucun d'eux : Bartolo, Taddeo Bartoli, personnalités plus âpres et plus robustes, et Andrea Vanni et Lippo Vanni, ne manquerait de donner, au moins en quelque aspect de sa production, un pur plaisir esthétique ; sans compter que tous se prêtent à d'intéressants et instructifs sondages, à des exercices qui nous aideraient à perfectionner la répartition entre eux du patrimoine artistique qui leur survit, et à suivre le courant des formes de style créées pendant la première moitié du siècle. Nous irions jusqu'au moment où surgissent de nouveaux maîtres qui, certes, n'atteignent pas le niveau de ceux auxquels nous nous sommes principalement arrêtés, mais qui s'expriment avec un accent neuf et créent une nouvelle poésie : Stefano di Giovanni, dit le Sassetta, et Giovanni di Paolo, nés celui-là en 1392, le second en 1403 ; et dans la plus fraîche fleur dans le premier quart du quinzième siècle (pl. CCXLII à CCLIV).

Chez eux, on voit se perdre ce qu'il y a de manière dans la production de la seconde moitié du Trecento : dans le coloris varié, mais un peu criard et marchand forain de Bartolo di Fredi, dans l'exécution contournée et dure de Taddeo Bartoli et dans la gaîté franche mais grossière de Paolo di Giovanni, qui rend comme il peut l'élégance de Simone, déduite à travers Andrea Vanni et les modes du dernier Pietro Lorenzetti, avec une ingénue ostentation de marbres, de fleurs, de tapis, et ses contrastes de noires bandes de broderie sur la blancheur des costumes (pl. CCXXVIII). Même dans les produits les plus élevés de ces années et du commencement du siècle suivant : la *Madone avec son Fils* d'Andrea Vanni (pl. CCXX) et les *Madones*

sur le trône et le *Crucifix* de Taddeo (pl. ccxxx et suivantes), on sent que l'école désormais survit à la qualité de l'inspiration ; il y a un écart entre la tradition solennelle, hiératique, et le souffle de ces artistes. La solution offerte par les Lorenzetti, solution conciliant les exigences de cette tradition avec le naturalisme des temps nouveaux, n'était possible que chez des peintres d'un tempérament aussi exceptionnel. Voyez, par exemple, chez Taddeo, l'interprétation du paysage dans une composition à caractère rituel ; le paysage tendant à un aspect ligneux, entassé, allemand, comme la batterie de tours, de pions, de fous et de reines d'un jeu d'échecs (pl. ccxxxvi).

En cette seconde moitié du siècle il faut tenir compte aussi d'autres éléments : une moindre richesse de matière picturale ; et, par contre coup, le niveau moins élevé de la technique. On constate aussi le fait que la production va se répandant en province et dans les petites villes qui pouvaient offrir des sujets et de l'ouvrage à des artistes inférieurs à ceux de Sienne, déjà comblée des produits incomparables de l'art à son âge d'or. Et, en fin de compte, la peinture la plus vitale et la plus heureuse de cette période fut peut être celle qui ne chercha point à réagir contre la décadence en tâchant inutilement de se refaire, d'après les exemples de la grande époque : nous entendons la prose narrative de Bartolo di Fredi et de son disciple dans les fresques de San Gimignano (pl. ccxxvi et ccxxvii ; Alinari, 37241), ou d'Andrea di Bartolo et autres ; l'art en somme qui reprit la veine populaire de Ugolino Lorenzetti et du Barna.

Mais le Sassetta et Giovanni di Paolo, tout en conservant ce qu'il y avait d'original dans le provincialisme de Bartolo et de Paolo di Giovanni Fei, surent trouver un timbre argentin, se mettre dans une atmosphère où l'expression naissait à nouveau avec une entière docilité et un charme tout intime ; ils devinrent les peintres de « genre » d'une inspiration dévote, ou mieux, des résidus de cette inspiration, et, principalement

le Sassetta, ils inventèrent un paysage nouveau, une nouvelle typologie. Il ne s'agit plus des physionomies princières de Simone, ou des charnelles matrones d'Ambrogio, de ses anges classicisants, mais d'une génération de figures, s'il est permis de dire ainsi, neurasthéniques, exquisement usées, malades ; *hérédos* aux tempes dégarnies, aux yeux hagards d'épouvante ; aristocratie hydrocéphale aux rejetons gras et flasques (*Polyptyque de Cortone* : Alinari 9295). Et d'intérieurs pleins de la poésie des choses fragiles, veinés de tristesse et de décadence, encombrés de maint jaloux bric-à-brac ; les étranges vêtements argentés, serpentés de noir, avec leurs ourlets de fourrure ; les pavements aux quadrillages minutieux et vertigineux comme des losanges de tapis persans ou les cellules d'une ruche ; tous les modes dans lesquels la suggestion plastique est mêlée d'un plaisir réfléchi ; comme s'ils la commentaient au dedans d'elle-même, à force d'embellissements et de fioritures, qui sont moins désormais affaire de création que de goût. Voyez quel relief entre cette richesse et cette fatigue prend la gaieté matinale dans les chambres de la *Nativité de Marie*, avec ce crépitement de la flamme et le diamant de la lumière sur l'horizon déployé ; lumière en quoi la femme vêtue de brocart débouche comme une apparition (pl. CCXLII) ; ou, dans le *Saint Thomas* de Budapest, le mystère de cette déserte école de théologie avec les codes ouverts sur les pupitres, et le jardin limitrophe à plates-bandes et espaliers alignés comme les propositions d'un syllogisme (pl. CCLXIV).

Et dans le pays du *Voyage des Mages* (pl. CCLXVI) : les portes de la ville endormie, le vol des grues qui fait vibrer le métal du ciel, les autruches sur le paisible sommet du monticule, le chien qui va traînant ses pattes, et l'étoile qui glisse rasant le sol comme une lanterne ; et ces arbres comme des cornets et des branches de corail. A un degré d'inspiration encore plus intense, l'évolution et la courbe dessinée par la boule céleste sur la ronde masse de la forêt, tandis que le vol des oiseaux telles des flèches semble en accompagner le cours

foudroyant (pl. CCL) ; ou la désolation des petites nefes qui attendent le vent sur le fond de ces eaux sans issue ; et les animaux errants et apeurés à travers une campagne glaciale (pl. CCLI). L'espace n'a plus la nudité dorée ni le mystère des légendes de Duccio ; ou cette fixité d'abîme luisant qu'il a chez Simone ; mais il se peuple d'écritures dictées par le plus subtil romantisme pictural. La ligne, la composition et le groupement perdent en exaltation, en brièveté sommaire et en symétrie ; ils plient et se brisent sous les intentions illustratives, mais avec quelle grâce et quelle fantaisie, avec quelle versatilité de trouvailles, même chez des artistes qui ne sont pas dignes d'être comparés au Sassetta ! Chez Giovanni di Paolo, par exemple, avec ses damiers de champs et ses petits paradis conçus comme des jardins des Hespérides, dans lesquels les dévotions de l'Angelico (pl. CCLII ; Alinari 2326 A, 36673) se compliquent d'un bondissement de lièvres parmi les lis en fleurs pour amuser les Saints Innocents ; et enfin, chez un peintre comme on en trouve à la douzaine, chez Sano di Pietro, cet air d'avant l'aurore qui parcourt l'*Annonce aux Bergers* (pl. CCLV) ; la *Prédication de Saint Bernardin* (pl. CCLVI) un peu alourdie par l'abus des vermillons, mais dans la partie supérieure avec l'arbre noir contre le fond du ciel, vraie et transfigurée en même temps comme une aquarelle japonaise ; et, même pour descendre jusqu'à une œuvre fort minime, comme le *Saint Jérôme* de l'Académie de Sienne : le petit autel rouge élevé dans le désert, et sa nappe brodée de noir aux extrémités ; le lionceau pas plus gros qu'un chat qui monte la garde auprès du chapeau cardinalice suspendu à un arbre, et le serpent grêle qui glisse sur le sable.

Quittant ces menuailles exquises, dès lors on retrouverait la tradition siennoise, élaborée par le Sassetta, qui de nouveau conflue et opère, comme vers la moitié du Trecento celle de son plus grand prédécesseur Ambrogio, en un champ où mûrissent quelques-unes des moissons les plus riches de la Renaissance ; dans le médiévalisme rosé d'un Masolino,

avec tout l'effet que ce médiévalisme a produit en tant qu'occasion de renouvellement chromatique, archaïsant et légendaire, sur un art que l'influence florentine tendait à décharner et classiciser trop rapidement et trop brusquement. Nous avons dit que ce discours nécessiterait un ouvrage à part. Et la matière vaudrait bien le prix de la peine.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- F. ANTAL. Gedanken zur Entwicklung der Trecento – und Quattrocentomalerei in Siena und Florenz (s. d.).
- Arte antica Senese. Pubblicaz. della Commiss. di Storia Patria, in occasione della Mostra di Antica Arte senese. Voll. 2. Siena, 1904, 1905.
- B. BERENSON. The Central Italian Painters of the Renaissance. New York, 1897.
- B. BERENSON. A Sienese Painter of the Franciscan Legend (Sassetta). London, 1909.
- B. BERENSON. Essays in the study of Sienese Painting. New York, 1918.
- B. BERENSON. Due dipinti del decimosecondo secolo venuti da Costantinopoli. *Dedalo*, 1921, 285.
- B. BERENSON. Due illustratori italiani dello « Speculum Humanae Salvationis ». *Boll. d'Arte Min. P. I.*, gennaio-febbraio 1926.
- (B. BERENSON). *The golden urn*. N. 3. List of sacred pictures. Fiesole, 1898.
- E. BERTAUX. Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel sec. xiv. Napoli, 1899.
- E. BERTAUX. Les saints Louis dans l'art italien. *Revue des Deux Mondes*, avril, 1900.
- F. BONAINI. Memorie inedite intorno alla vita e ai dipinti di Francesco Traini, Pisa, 1846.
- S. BORGHESI e L. BANCHI. Nuovi documenti per la storia dell'arte senese, Siena, 1898.
- J. CARLYLE GRAHAM. Una scuola d'arte a San Gimignano nel Trecento. *Rass. d'Arte Sen.*, 1909, 39.
- A. COLASANTI. L'Arte bizantina in Italia, Milano, 1912.
- L. COLETTI. Arte senese, Treviso, 1906.
- G. CRISTOFANI. Dipinti inediti di S. Martini nella Basilica inferiore di Assisi. *Arte*, 1913, 131.
- G. CRISTOFANI. Le vetrate del Trecento nella Basilica inferiore di Assisi. *Rass. d'Arte*, 1909, 153.
- CROWE AND CAVALCASELLE. History of Painting in Italy (Ed. R. Langton Douglas), London, 1903.
- P. D'ACHIARDI. Guida della Galleria Vaticana, Roma, 1914.
- L. DAMI. Siena e le sue opere d'arte, Firenze, 1915.
- L. DAMI. Simone Martini, Firenze, 1921.
- L. DAMI. La Galleria di Siena, Firenze, 1924.
- L. DAMI. Il polittico pisano di S. Martini, *Dedalo*, 1922, 5.
- L. DAMI. Giovanni di Paolo miniatore e i paesisti senesi, *Dedalo*, 1923, 269.
- W. DE GRÜNEISEN. Tradizione orientale bizantina, influssi locali ed ispirazione individuale nel ciclo Cristologico della *Maestà* di Duccio (« In onore di Duccio di B. e della sua scuola »), Siena, 1913.
- W. DE GRÜNEISEN. I ritratti di Monna Muccia e di un committente ignoto nella Mostra Ducciana di Siena (« In onore di Duccio e della sua scuola »), Siena, 1913.

- G. DELLA VALLE. Lettere senesi di un socio della Accademia di Fossano sopra le Belle Arti, Venezia-Roma, 1782-1786.
- P. DEL ZANNA. Le « crete » di Certaldo, Roma, 1915.
- G. DE NICOLA. L'affresco di S. Martini ad Avignone. *Arte*, 1906, 336.
- G. DE NICOLA. The masterpiece of Giovanni di Paolo. *Burling. Mag.* XXXIII, 1918.
- G. DE NICOLA. Recensione del « Duccio » di C. H. Weigelt. *Bull. Sen. Storia Patria*, 1911, 431.
- G. DE NICOLA. Duccio di B. and his school in the Mostra di Duccio at Siena, *Burling. Magaz.* 1912, 138.
- G. DE NICOLA. Arte inedita in Siena e nel suo antico territorio. *Vita d'Arte*, marzo-luglio, 1912.
- G. DE NICOLA. Sassetta between 1423 and 1433. *Burling. Magaz.* 1913, 276.
- G. DE NICOLA. Ugolino e Simone a San Casciano Val di Pesa, *Arte*, 1916, 13.
- G. DE NICOLA. Recensione degli « Essays in the study of Sien. Paint » del Berenson, *Rass. d'Arte*. 1919, 95.
- G. DE NICOLA. Due dipinti senesi della collezione Liechtenstein, *Boll. d'Arte Min. P. I.*, 1921, 243.
- G. DE NICOLA. Andrea di Bartolo, *Rass. d'Arte Sen.* 1921, 12.
- G. DE NICOLA. Il soggiorno fiorentino di Ambrogio Lorenzetti. *Boll. d'Arte Min. P. I.* 1922, 49.
- R. LANGTON DOUGLAS. A history of Siena, London, 1902.
- R. LANGTON DOUGLAS. Illustrated Catalogue of Sienese Paintings, Burlington Fine Arts Club, London, 1905.
- R. LANGTON DOUGLAS. A forgotten painter (Sassetta). *Burling. Magaz.* 1903, 306.
- C. FEA. Descrizione ragionata della Basilica di San Francesco d'Assisi, Roma, 1820.
- R. FRY. A note on Giovanni di Paolo. *Burling. Magaz.* 1904, 312.
- R. FRY. Illustration du *Voyage des Mages* du Sassetta. *Burling. Magaz.* 1912, 131.
- L. GHIRIBERTI. Commentarii, Berlin, t. II. 1912.
- L. GIELLY. Les primitifs siennois. Paris, 1926.
- O. H. GIGLIOLI. Sulla « Santa Lucia » di Pietro Lorenzetti: *Rivista d'Arte*, 1906, 184.
- O. H. GIGLIOLI. L'allegoria politica negli affreschi di A. Lorenzetti. *Emporium*, aprile 1904.
- U. GNOLI. Recensione del « Simone Martini » di R. Van Marle. *Rass. d'Arte Umbra*, 1921, 5.
- A. GOSCHE. Simone Martini, Leipzig, 1899.
- F. HERMANIN. Il miniatore del codice di San Giorgio (« Scritti vari di filologia a E. Monaci »), Roma, 1901.
- W. HEYWOOD. L. OLCOTT. F. MASON PERKINS. Guide to Siena, 1924.
- E. HUTTON. The Sienese School in the National Gallery, London, 1925.
- Inventari della Sacristia del Sacro Convento di Assisi, compilati nel 1338, contenuti nel cod. 337 della Bibl. Com. di Assisi. Pubblic. per cura di L. ALESSANDRI e F. PENNACCHI. Quaracchi, 1920.
- E. JACOBSEN. Sienesische Meister d. Trecento etc. Strassburg, 1907.
- L. LANZI. Storia pittorica dell'Italia. Bassano, 1809.
- A. LISINI. Notizie di Duccio pittore e della sua celebre ancona. *Bull. Sen. di Storia Patria*, 1898, 20.
- R. LONGHI. Recensione di « Siena e le sue opere d'arte » di L. Dami. *Arte*. 1916, 360.
- R. LONGHI. Piero della Francesca, Roma, 1927.
- V. LUSINI. Di Duccio di B. ; insieme alla cronaca e al catalogo della Mostra duccesca a Siena (1912). (« In onore di Duccio di B. e della sua scuola »), Siena, 1913.

- V. LUSINI. Storia della Basilica di San Francesco in Siena, Siena, 1894.
- V. LUSINI. Il Duomo di Siena, Siena, 1911.
- R. VAN MARLE. The development of the Italian Schools of Painting. Vol. I, II, The Hague, 1924.
- R. VAN MARLE. Simone Martini, Strassburg, 1920.
- R. VAN MARLE. Recherches sur l'iconographie de Giotto et de Duccio, Strassburg, 1920.
- R. VAN MARLE. Memmo di Filippuccio, *Rass. d'Arte Sen.* 1920, 50.
- E. VON MEYENBURG. Ambrogio Lorenzetti, Zürich, 1903.
- R. ANDRÉ MICHEL. Avignon, les fresques du palais des Papes (« Mélanges d'histoire et d'archéologie »), Paris, 1920.
- G. MILANESI. Della vera età di Guido, pittore senese (« Giornale storico degli archivi toscani »), Firenze, 1859.
- G. MILANESI. Documenti per la storia dell'arte senese, t. 1°. Siena, 1854.
- G. MILLET. Recherches sur l'iconographie de l'Evangile d'après les monuments de Mistra, de Macedoine et du Mont Athos, Paris, 1904.
- P. MISCIATTELLI. Mistici Senesi. Siena, 1913.
- E. MÜNTZ. Les peintures de Simone Martini à Avignon (« Mémoires de la Soc. Nation. des Antiquaires de France »), Paris, 1884.
- U. OIETTI. L. DAMI. Atlante di Storia dell'Arte italiana. Tomo I, Milano, 1925.
- L. OZZOLA. Lippo Memmi collaboratore del padre Memmo e di Simone Martini, *Rass. d'Arte*, 1921, 117.
- W. PATER. The Renaissance, London, 1873.
- L. PATINI. San Gimignano, Bergamo, 1908.
- A. PERATÉ. Duccio di B. *Gazette des B. A.* 1893, 89.
- A. PERATÉ. Peinture Ital. au XIV siècle (« Hist. de l'art publ. sous la direction de A. Michel »), t. II. part. II. Paris, 1906.
- F. MASON PERKINS. Andrea Vanni, *Burling. Magaz.* 1903, 309.
- F. MASON PERKINS. The forgotten masterpiece of A. Lorenzetti (Pala di Massa Marittima), *Burling. Magaz.* 1904, 81.
- F. MASON PERKINS. Alcune opere poco note di A. Lorenzetti. *Rass. d'Arte*, 1904, 186.
- F. MASON PERKINS. Pitture senesi agli Stati Uniti, *Rass. d'Arte Sen.*, 1905, 74.
- F. MASON PERKINS. Intorno al Santo Giacomo del Museo di Pisa e ai Santi Pietro e Paolo della raccolta Chiaramonte Bordonaro di Palermo. *Rass. d'Arte*, 1906, 31.
- F. MASON PERKINS. Dipinti sconosciuti della scuola senese. *Rass. d'Arte Sen.* 1907, 73.
- F. MASON PERKINS. Gli affreschi di Simone Martini ad Avignone. *Rass. d'Arte Sen.* 1908, 87.
- F. MASON PERKINS. Vita di Pietro « Laurati », di G. Vasari; con introduzione, note e bibliografia, Firenze, 1912.
- F. MASON PERKINS. Alcuni dipinti senesi sconosciuti o inediti, *Rass. d'Arte*, 1913, 121.
- F. MASON PERKINS. Illustrazione della « Madonna di Mosciano », *Rass. d'Arte*, giugno 1916.
- F. MASON PERKINS. Alcune opere d'arte ignorate (Pala di San Procolo, di A. Lorenzetti), *Rass. d'Arte*, 1918, 106.
- F. MASON PERKINS. Alcuni appunti sulla galleria di Siena. *Rass. d'Arte Sen.* 1908, 48.
- F. MASON PERKINS. Some Sienese Paintings in American Collections. *Art in America*, 1920.

- F. MASON PERKINS. Opere d'arte senese. *Rass. d'Arte Sen.* 1920, 110.
- L. PETROCCHI. Massa Marittima, Firenze, 1900.
- Rassegna d'Arte Senese.* Bullettino della Società Senese « Amici dei monumenti ». Siena, Annate 1905 a 1925.
- W. ROTHES. Die Blütezeit der Sienesischen Malerei, Strassburg, 1904.
- L. DE SCHLEGEL. L'Annunciazione del Barna, *Arte*, 1909, 204.
- C. SCHNAASE. Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. Band VII, Düsseldorf, 1876.
- M. SALMI. Catalogo della pinacoteca comunale di Arezzo. Città di Castello, 1921.
- P. SCHUBRING. Ein Passionsaltärchen von Simone Martini (« Jahrbuch der K. P. Kunstsammlungen »), 1902.
- P. SCHUBRING. Die Fresken der Incoronata in Neapel (« Repertorium für Kunstwissenschaft » XXIII), 1900.
- P. SELVATICO. Storia estetico-critica delle arti del disegno, Venezia, 1852.
- O. SIRÉN. Toskanische Maler im XIII Jahr. Berlin, 1922.
- O. SIRÉN. Il problema Maso-Giottino. *Dedalo*. 1927, 395.
- O. SIRÉN. A picture by Pietro Cavallini (*Madone Kahn*). *Burling. Magaz.* febbraio 1918.
- O. SIRÉN. A descriptive catalogue of the paint. in the Jarves collection, New Haven, 1916.
- O. SIRÉN. Don Lorenzo Monaco. Strassburg, 1905.
- O. SIRÉN. Quadri sconosciuti del Museo Cristiano Vaticano. *Arte*, 1906, 321.
- Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli, a cura di A. F. MASSERA. Bari, 1920.
- G. SOULIER, Les influences orientales dans la peinture toscane. Paris. 1924.
- B. SPAVENTA. La filosofia italiana nelle sue relazioni con la filosofia europea. Bari, 1926.
- W. SUIDA. Einige Maler aus der Uebergangszeit vom 200 in 300 (« Jahrb. der K. Preuss. Kunstsammlungen »), 1905.
- U. THIEME, F. BECKER. Künstler Lexikon. Leipzig, 1907.
- H. THODE. Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance. Berlin, 1885.
- P. TOESCA. Storia dell'Arte italiana, I. Dalle origini cristiane alla fine del secolo XIII. Torino, 1927.
- G. VASARI. Vite. Firenze, 1846.
- A. VENTURI. Storia dell'Arte italiana, V. La pittura del Trecento, Milano, 1907.
- A. VENTURI. Attraverso le raccolte artistiche d'Europa, Milano, 1927.
- L. VENTURI. La collezione Gualino, Roma, 1926.
- L. VENTURI. Il gusto dei primitivi, Bologna, 1926.
- C. H. WEIGELT. Duccio di B. Leipzig, 1911.
- F. WICKHOFF. Sur la « Madone Rucellai »; dans « Mittheilungen d. Inst. f. oesterreich. Geschich ». 1899, 244.

NOTES SUR LES PLANCHES

- Pl. I. — Tableau trouvé à Calahorra (Espagne), et autre tableau de Madone (celle-ci sur un trône quadrangulaire et non circulaire). M. Sirén (*Burling. Magaz*; février 1918) attribua ce deuxième tableau à Cavallini. M. Berenson (*Dedalo*; II, fasc. 5) par contre a jugé qu'ils étaient l'œuvre d'un peintre constantinopolitain des environs de 1200 ; et M. Toesca pense de même (*Storia*; I, 1035, n. 39). Dans notre publication la *Madone Hamilton* est présentée comme un exemplaire d'art noble, byzantin ou italo-byzantin, au début du treizième siècle.
- Pl. II. — M. De Nicola (*Vita d'Arte*, juillet 1912) croit que ces « paliotti » avaient une destination plus élevée que celle des communs « paliotti » d'autel, grossièrement ornés. Ce « paliotto » provient de l'Abbaye Berardenga et porte cette inscription: *Anno Dni. Millesimo CCXV mense novembris haec tabula facta est*. A. Venturi (*Storia*; V, 82) a rapproché les trois scènes à gauche d'un passage de Jacques de Voragine sur l'Exaltation de la Sainte Croix; M. De Nicola (*Vita d'Arte*, juillet 1912) a reconnu, dans les scènes à droite, des légendes de l'Invention de la Croix.
- Pl. III. — Provenant de l'église supprimée de S. Pietro in Banchi, Sienne. A droite : Nativité de Jésus et Prison et Crucifixion de Saint Pierre. A gauche : Annonciation de la Vierge, Vocation de Saint Pierre et chute de Simon le Magicien.
- Pl. IV. — Le visage, le voile et les mains de la Vierge, ainsi que d'autres parties encore de ce tableau, furent refaites à l'époque de Duccio. Milanese estima que la date de l'inscription dédicatoire : 1221, devrait-être modifiée en 1271. A. Venturi (*Storia*, V, 50) a repoussé l'une et l'autre date ; tandis que celle de 1221 paraît incontestable à Wickhoff, Thode, Langton Douglas, Weigelt, de Nicola, Van Marle, de même qu'à Toesca (*Storia*; I, pag. 993. 1038). De Nicola observe, toutefois, qu'en rétablissant la date de 1221, le développement siennois en vient à perdre toute eurythmie ; d'œuvres plus romanes que byzantines, comme le « paliotto » de 1215 (pl. II), l'on passe brusquement avec Guido en plein art italo-byzantin ; et d'autre part les productions de l'école de Guido surviennent trop tard, après l'époque du Maître.
- Pl. V. — C'est d'une manière douteuse que Toesca (*Storia*; I, 994) attribue ce tableau à Guido ou à l'un de ses élèves ; en le rapportant à un exemplaire byzantin du treizième siècle, modifié par une expression faciale plus subtile et par une plus vive plasticité. Il convient d'attribuer à des élèves les Madones d'Arezzo et de Florence (Venturi, Salmi, Toesca).
- Pl. VI et VII. — Probablement les volets de deux triptyques dont les tableaux centraux sont perdus.

- Pl. VIII. — Aux environs de 1910 ce tableau se trouvait chez l'antiquaire Pavi de Florence, et était recouvert par une peinture du seizième siècle. M. Paoletti, en ayant fait l'acquisition, fit remettre au jour l'ancienne peinture. Le tableau devint ensuite la propriété de M. Verzocchi, et enfin échut à la collection Gualino. Lionello Venturi (Catalogue de la *Collection Gualino*, 1926 ; pl. I) l'attribue à Cimabue, de même que la *Madone Rucellai*. Voyez : Sirén, *Tosk. Mal.* 293 ; Van Marle ; I, 302 ; Toesca, *Storia*, I, 1012.
- Pl. IX. X. — Roger Fry et Lionello Venturi sont peut-être les seuls critiques modernes qui, suivant Cavalcaselle, acceptent la chronique vasarienne et attribuent la *Madone Rucellai* à Cimabue. Sirén suppose que le tableau aurait été commencé par Duccio et achevé par Cimabue : hypothèse par trop laborieuse. Wickhoff, Strzygowsky, Richter, Langton Douglas, Adolfo Venturi, Weigelt et Van Marle, d'une façon plus ou moins décisive l'assignent aux débuts de Duccio. Suida émit l'hypothèse d'un « Maître de la *Madone Rucellai* » ; et Perkins, Berenson, De Nicola et enfin Toesca (*Storia* ; I, 1011), adhérant à l'hypothèse de Suida, ont établi un catalogue des œuvres du « Maître de la *Madone Rucellai* » ; catalogue qui comprendait, outre la dite *Madone* et la *Madone Gualino*, la *Madone de S. Cecilia a Crevole*, la *Madone de Mosciano*, et une autre qui se trouve dans l'Eglise dei Servi à Orvieto. L'opinion, comme toujours digne de la plus haute attention, de M. De Nicola, peut se lire dans le *Bull. Senese di Storia Patria*, 1911, 431.
- Pl. XI. — Dans l'ordre des dates, peut-être le premier travail certain de Duccio (vers 1278). En ce qui a trait aux caractères de miniature, dans le velarium à petits carreaux, et à la présence de fonds analogues dans les miniatures françaises : Toesca, *Storia* ; I, 996. Sur les sinuosités « gothiques » dans les ourlets de la robe de la Vierge, sinuosités dont on voit dans cet exemplaire une des toutes premières apparitions siennoises : Toesca, loc. cit. ; Van Marle ; II, 12.
- Pl. XII. — Jadis dans la collection Stroganoff à Rome ; aujourd'hui dans la collection Stoclet à Bruxelles. Vers 1295 ; aux débuts de la maturité de Duccio (Van Marle ; II, 15).
- Pl. XIII. — Jadis dans l'Eglise de San Domenico à Pérouse. Les deux figures principales ont été repeintes au quinzième siècle ; et délivrées récemment de ce barbouillage. Il y a lieu de situer, entre la *Madone Stroganoff* et celle de Pérouse, le triptyque de la National Gallery de Londres (Van Marle ; II, 5) dont les figures centrales sont proches parentes du tableau Stroganoff.
- Pl. XIV. à LVI. — Commandée à Duccio le 9 octobre 1308 par Jacomo Mariscotti, ouvrier de la Cathédrale de Sienne. Le 28 novembre 1310, Duccio fut sollicité d'en hâter l'achèvement. Pour le texte du contrat d'allocation, les chroniques des fêtes à l'occasion de la pose de la *Maestà* dans la Cathédrale de Sienne, le 9 juin 1311, et la dispersion de la pale : Della Valle (*Lettere Senesi* ; II, 63 et suivants). La reconstruction de la *Maestà* fut tentée par Lisini, par Langton Douglas, Lusini, et par Weigelt (*Duccio di B.* pl. 45 et 46). Weigelt découvrit la *Tentation* (pl. XXX) ; il chercha à la reconstruire (Weigelt, *Duccio*, pl. 17) ; et l'ajouta aux panneaux que l'on conserve dans l'*Opera del Duomo*. Les compartiments reproduits aux planches XXIX et XXXI, en même temps

que deux autres : la *Vocation de Saint Pierre* et la *Résurrection de Lazare* passèrent en juin 1927 de la collection Benson à la collection Duveen, Londres ; et en novembre, la *Tentation*, à la collection Frick de New York. C'est à la National Gallery de Londres que se trouvent, ainsi que l'*Annonciation* (pl. XXIV), les panneaux de la *Transfiguration* et de la *Guérison de l'Aveugle* (Weigelt, *Duccio*, pl. 18, 20, 21, 22) ; tandis que la *Nativité* (pl. XXV) se trouve au Kaiser Friedrich Museum de Berlin.

Aux nombreuses concordances iconographiques de la *Nativité*, indiquées dans le texte, il faut ajouter une miniature qui se trouve dans le choral 25 du Musée de l'*Opera* à Sienne (Toesca ; I, 1065, fig. 754), qui semble exécutée par un artiste qui travaillait déjà aux côtés de Duccio. A partir du *Mitte Manum* (en suivant l'ordre des événements de la vie du Christ) et passant aux histoires de la Madone, Weigelt croit pouvoir reconnaître l'intervention d'élèves (exception faite de l'*Annonciation de sa mort à la Vierge*) ; Van Marle se borne à noter que à partir de ce point le niveau esthétique n'est pas aussi élevé que dans les autres parties de la *Maestà*, sans aller jusqu'à soutenir que des aides soient intervenus.

- Pl. I.VII. — Les deux panneaux font partie d'un polyptyque ayant jadis appartenu à l'Hôpital S. Maria della Scala. La partie centrale et les deux saints des panneaux de droite sont très endommagés. Ce polyptyque est légèrement postérieur à la *Maestà* tout comme le fragment à Santa Maria dei Servi de Montepulciano (De Nicola, *Burling. Mag.* XXII, 1912) ; tandis que le triptyque du Buckingham Palace, si l'on peut réellement admettre qu'il soit de Duccio, appartiendrait aux dernières années de sa carrière.
- Pl. L.VIII. — V. Lusini (*Rassegna d'Arte Senese*, 1912, 118) croit que ce polyptyque fut peint pour le Monastère de Saint Paul, bâti en 1342 ; mais la date semble alors trop tardive (Van Marle ; II, 70).
- Pl. L.IX. — Autrefois dans l'Eglise de San Domenico à Città di Castello. Très restauré ; la figure de l'Enfant-Jésus est plus intacte.
- Pl. L.X. — Ce tableau appartenait aux héritiers de l'évêque Alessandro Toti de Colle d'Elsa ; il passa en 1906 à l'Académie de Sienne, comme œuvre de Duccio. V. Lusini et F. Mason Perkins l'ont reconnu comme un travail d'école. Le cadre est moderne.
- Pl. L.XI. — Attribué à Duccio par P. D'Achiardi, A. Venturi, Langton Douglas. Par Lusini et par Weigelt à l'atelier ; par Perkins et par Van Marle à un élève.
- Pl. L.XII. — Attribué, sans fondement ni vraisemblance, à un certain Maître Gilio qui se trouve mentionné en 1250. A. Venturi (*Storia* ; V, 586) l'assigne à Pietro Lorenzetti. Une peinture du même auteur, mais avec six demi-figures d'anges en prière, autour de la Madone sur son trône, à la National Gallery de Londres.
- Pl. L.XIII. — Daté de 1305 et attribué sans preuves à Masarello di Gilio.
- Pl. L.XIV. — V. Lusini et, d'une façon dubitative, Berenson ont attribué cette peinture à Duccio. A. Venturi (*Storia* ; V, 587) la considérait comme appar-

tenant à la prédelle du polyptyque de Santa Croce ; mais les sept petits tableaux qui auraient constitué la prédelle sont tous retrouvés, et font exclure cette hypothèse. En effet, dans la *Prédication de Saint Jean Baptiste*, l'adhésion à Duccio semble encore plus étroite que dans la *Montée au Calvaire* ; et le tableau doit être rapporté à un autre moment de la carrière d'Ugolino. L'attribution à Ugolino est de Perkins.

- Pl. LXV. — Une des bandes ornementales du polyptyque de S. Croce à Florence, sur lequel Della Valle lut l'inscription : *Ugolinus de Senis me pinxit*. De ce polyptyque, la seule œuvre signée du Maître que l'on connaisse, la partie centrale, qui contenait la signature, est perdue : le Kaiser Friedrich Museum de Berlin possède les panneaux de gauche avec les trois demi-figures des Saints Pierre, Paul et Jean. Les sept bandes de la prédelle sont réparties entre le Kaiser Friedrich Museum de Berlin, la National Gallery de Londres et les collections Meyers, Wagner, White, Crawford, Butler, etc. Un essai de reconstruction du polyptyque : E. Hutton, *Sien. School in the Nat. Gallery*, 1925, 20.
- Pl. LXVI. — De Nicola suppose que ce Saint François et un Saint Pierre, de mêmes dimensions, qui se trouvent aussi à la Confrérie de la Miséricorde à San Casciano, provenaient du Couvent dominicain de Santa Maria Novella à Florence (De Nicola, *Arte*, 1916, 13).
- Pl. LXVII. — La discordance des mesures et l'établissement tout différent de la peinture empêchent de considérer que cette Madone et les panneaux de Saint François et de Saint Pierre aient formé une œuvre unique. Ces peintures sont parmi les plus intactes de cette période. L'estimation critique qui en a été faite et leur attributions à Ugolino reviennent à De Nicola (*Burling. Mag.* 1912, 138). Le détail du « dantino » en tunique et capuchon de pourpre avec le chaperon blanc est reproduit en grand : « *In onore di Duccio di Buon* » Siena, 1913, fig. 15 ; en même temps qu'un autre petit portrait de Monna Muccia, dans le tableau à l'ex-couvent de S. Francesco a Lucignano, attribué à l'école d'Ugolino.
- Pl. LXVIII. — Au sujet de cette peinture et de « Ugolino Lorenzetti » : Berenson, *Essays in the Study of Sienese Painting*. Pour l'identification possible de Ugolino Lorenzetti avec Biagio da Siena : De Nicola, *Rassegna d'Arte*, 1919, 95, Berenson place aux environs de 1335 la date de la *Nativité Fogg*.
- Pl. LXIX. — Autrefois attribués à Segna ; plus tard à Ugolino da Siena. Vers 1325 (Berenson). Panneaux latéraux d'un triptyque dont la partie centrale, qui est encore dans l'église de Fogliano, est reproduite : Berenson, *Essays*, fig. 7.
- Pl. LXX. — Avec la *Crucifixion* du Louvre, ce tableau exprime d'une façon typique la transition de Duccio à Pietro Lorenzetti ; ou mieux le mélange des deux caractères (Berenson, *Essays*, 26).
- Pl. LXXI. — Assigné autrefois à Duccio, dont il dérive étroitement ; jugement rectifié par A. Venturi, par Lusini et Perkins qui donnent ce tableau à Segna.
- Pl. LXXII. — Autrefois dans l'Abbaye Berardenga. Panneaux d'un polyptyque dont la partie centrale est perdue. La signature de Giunta est sur l'épée de Saint Paul.

Pl. LXXIII. -- Présentant des affinités avec la *Madone* de l'Eglise dei Servi à Sienne (Van Marle ; II, fig. 89) ; qui est peut-être à peine plus rapprochée de Duccio ; et avec la *Madone* de la Collection Lehman, New York (id; fig. 92), dans laquelle l'attitude de l'Enfant Jésus est semblable à celle qu'on lui voit dans la *Madone avec trois Franciscains*.

Pl. LXXIV. -- Les quatre figures des côtés extrêmes, deux à droite et deux à gauche : Saint Antoine de Padoue et Saint Louis roi de France, Sainte Fine (?) et Saint Antoine Abbé, furent probablement ajoutées ou refaites par Benozzo Gozzoli quand il restaura la *Maestà* en 1467. Lorsqu'on refit l'inscription, le seul nom de Memmi subsista ; mais un document cité par Davidsohn et par Van Marle (*Rassegna d'Arte Senese*; 1920, 50) et des traits archaïques de la peinture rendent indubitable la participation de Memmo di Filippuccio à cette libre réplique de la *Maestà* peinte par Simone, deux ans auparavant, à Sienne. C'est un fait qui souligne ce qui a été observé concernant la persistance du caractère de grotesque médiéval, que Mad. J. Carlyle Graham (*Rassegna d'Arte Senese* ; 1909, 39) ait pu attribuer à Memmo di Filippuccio le *Jugement Dernier* peint à S. Gimignano par Taddeo Bartoli en 1393.

Pl. LXXV à LXXX. -- La mauvaise lecture du dernier vers d'une strophe, qui indique aussi la date de 1315, fit penser que l'auteur de cette fresque était un Ser Mino di Simone. Pour les deux strophes, de sept vers chacune : *Li angelichi fiorecti, rose e gigli, et Diletti mei, ponete nelle menti*, écrites sur les gradins du trône : Venturi ; V, 591. La fresque est très abîmée et repeinte. Retouchée pour la première fois en 1321, par Simone lui-même.

Pl. LXXXI. -- Attribué à Simone par Berenson ; avec quelque doute par Venturi. La main gauche semble reposer sur un globe. Le fond d'or a été récemment restauré, mais d'une façon trop crue. A cause de la ressemblance avec le type de Duccio, l'on peut penser que c'est là un des travaux de Simone qui précéderent la *Maestà* ; travaux qui doivent avoir été nombreux et fameux, car Simone n'aurait pas été chargé de peindre dans le Palais public si sa renommée n'eût pas été assurée. Provient du Musée Chrétien.

Pl. LXXXII à LXXXV. -- Autrefois à S. Chiara, puis à S. Lorenzo Maggiore de Naples, enfin au Musée National. Signé : *Simone de Senis pinxit*. Le panneau principal est abîmé ; et plus encore les cinq histoires distribuées dans la prédelle.

Les sujets de ces histoires sont les suivants :

1°. S. Louis d'Anjou, agenouillé devant le Pape, refuse la mitre épiscopale ; et indiquant les moines placés derrière lui, rend manifeste par là son désir de s'inscrire dans l'ordre.

2°. Saint Louis s'inscrit dans l'ordre franciscain ; et est élevé à la dignité épiscopale.

3°. Saint Louis pousse l'humilité jusqu'à servir les pauvres.

4°. Saint Louis sur son lit de mort.

5°. Saint Louis apparaît miraculeusement pour ressusciter un enfant.

Sur la signification politique de la figure de Saint Louis d'Anjou qui couronne son frère Robert : E. Bertaux, *Revue des deux Mondes*, avril 1900.

Pl. LXXXVI. -- Jadis à la Galerie Borghese, puis à la Galerie Corsini, maintenant à Palazzo Venezia à Rome. Acquis à Naples, en 1903, par A. Venturi. Le

lieu d'acquisition, et surtout les considérations de style, permettent de croire que ce tableau appartient à la période napolitaine.

- Pl. LXXXVII à XCVIII. – Les parties du polyptyque qui à présent se trouvent à Sainte Catherine de Pise, étaient, il y a encore quelques mois, conservées dans le Séminaire épiscopal. De gauche à droite, les figures des saints dans les panneaux principaux (pl. LXXXVIII-XC) : Saint Dominique, S. Marie Madeleine, St Jean l'Évangéliste, Saint Jean Baptiste, Sainte Catherine et Saint Pierre Martyr. Dans la prédelle (pl. XCII à XCVIII), outre la *Pietà* avec la Vierge et Saint Marc, les Saints et Saintes : Grégoire, Thomas d'Aquin, Ambroise, Augustin, Agnès, Apollonie, Ursule, Madeleine, etc., Au sujet du contrat avec frère Pietro du Couvent de Sainte Catherine : Bonaini, *Memorie inedite*, Pisa, 38.
- Pl. XCIX. – Autrefois à Orvieto, propriété Mazzocchi. Après 1908, dans la collection Gardner de Boston. Perkins (*Rassegna d'Arte Senese*, 1905, 74) suppose que Lippo Memmi a collaboré à ce polyptyque, que Berenson croit peint vers 1325. Jacobsen (*Sienesische Meister d. Trecento etc*, 32) juge comme étant absolument de Memmi l'autre polyptyque, plus grand, qui porte la signature de Simon et qui se trouve à Orvieto, à l'Opera del Duomo. Le polyptyque Gardner est reproduit complètement dans le *Simone Martini* de Luigi Dami, Florence, 1921, fig. 14, 15, 16. Aujourd'hui Van Marle semble disposé à considérer que la collaboration de Memmi, dans les œuvres de la période « orviétaine », a été plus étendue que lui même autrefois ne l'avait cru. Il indique dans le *Saint Paul* du polyptyque d'Orvieto un petit détail iconographique qui se trouve dans les représentations de Saint Paul de l'école de Simone : (*Polyptyque de Pise* pl. LXXXIX ; *S. Paul* de Lippo Memmi, Metrop. Museum, New York) : le saint porte dans sa main les Épîtres en plusieurs petits volumes détachés, sur l'un desquels sont écrits les mots : Ad Romanos (Alinari, 25978).
- Pl. C. – Van Marle ; II, 197, croit reconnaître dans ce panneau la collaboration de Lippo et de Simone. Publié en même temps par De Nicola, *Boll. Min. P. I*, 1921, 243 ; et par A. Venturi, *Arte*, 1921, 198. Berenson dans les *Central Ital. Paint.*, 202, l'attribuait à Memmi et le considérait comme représentant Sainte Justine. Contre cette attribution à Memmi et contre l'identification en Sainte Justine : A. Venturi, *A travers les collections artistiques d'Europe*, 1927, 78.
- Pl. CI à CXV. – L'attribution des fresques de la chapelle de Saint Martin à Puccio Capanna de la part de Vasari a été démentie par C. Fea : *Descrizione della Basilica di S. Francesco*, 1820. Fea indiqua avec raison comme auteur Simone Martini. Fait curieux : Schnaase, cinquante ans plus tard, les ignorait dans ses pages sur Simone Martini, où cependant, comme d'habitude, il dit des choses point indifférentes pour son temps. Cavalcaselle crut que les fresques appartenaient à l'époque du Saint Louis de Naples (1317). La date entre 1322 et 1326 fut admise par Venturi et par Van Marle ; tandis que Langton Douglas les reportait aux dernières années de Simone en Italie, ce qui équivalait à dire peu avant 1339 ; et ainsi pense Berenson (*Essays*, 21). La fresque de *Guido riccio*, dont la date (1328) est certaine, ne semble pas, par son style, présupposer l'œuvre d'Assise ; comme le dit Van Marle ; II, 230 ; au contraire elle est plus archaïque. Si la date proposée par Langton Douglas et Berenson est vraie,

l'accentuation gothique française dans l'*Annonciation* de 1333 aurait été corrigée, dans les fresques d'Assise, par l'influence de Giotto. Au sujet de la commande des fresques par les héritiers du Cardinal Gentile Partino da Montefiore, franciscain : Venturi ; V, 604 ; Van Marle ; II, 202. Van Marle croit que Simone peignit aussi à fresque l'autre chapelle située en face de celle de Saint Martin, en l'illustrant des gestes de la vie de Saint Louis roi de France. Rien ne subsiste de cette œuvre qu'on puisse attribuer à Martini, sauf les vitraux. Martini dessina aussi les vitraux pour la chapelle de Saint Martin (Venturi ; V, fig. 816) ; et Lusini en attribue l'exécution à des verriers siennois. Van Marle ; II, 222, suppose au contraire que l'exécution pourrait appartenir à Bonino di Assisi.

Sur le cintre d'entrée, le Cardinal Gentile agenouillé devant son Saint Patron. Dans le sous-cintre, huit figures de Saints (*Simone Martini* par Luigi Dami, fig. 30, 31, 32, 33). D'autres demi-figures, alternées avec le blason cardinalice, dans l'embrasure de la fenêtre (pl. CXIII, à CXV). Suivant l'ordre des événements de la vie de Saint Martin, les fresques se succèdent ainsi :

- 1°. Saint Martin donne la moitié de son manteau à un pauvre (pl. CI).
- 2°. Le Rédempteur apparaît en songe à Saint Martin (pl. CII-CIII).
- 3°. L'Empereur Constance ordonne Saint Martin chevalier (pl. CIV-CV).
- 4°. Saint Martin quitte l'armée de Julien (pl. CVI-CVII).
- 5°. Saint Martin en méditation (pl. CVIII). Venturi ; V, 611, est d'avis que la scène représente plutôt Saint Martin qui prend congé de Saint Hilaire, évêque de Poitiers.

6°. Le miracle de la messe à Albenga (pl. CIX).

7°. Saint Martin ressuscite un enfant.

8°. Saint Martin rencontre l'Empereur Valentinien et le convertit. Ces deux dernières fresques fort détériorées.

9°. 10°. Mort et obsèques de Saint Martin (pl. CX. CXI. CXII). Venturi croit, avec vraisemblance, que la fresque reproduite à pl. CXI, peut au contraire représenter Saint Martin assistant aux funérailles de Libère, évêque de Tours.

A propos de la figure de Sainte Marie Madeleine qui, avec celles de sept autres Saints, orne le cintre d'entrée de la chapelle, Van Marle suggère l'influence d'ivoires français appartenant au Trésor d'Assise (Van Marle ; *Martini*, 48,49) ; et particulièrement de la *Madone avec l'Enfant* : Anderson, 26963. Mais la petite statue n'est citée que dans le troisième inventaire du Trésor d'Assise, 1430.

Pl. CXVI à CXVIII. — Les cinq demi figures : Saint François, Saint Louis de Toulouse, Sainte Elisabeth, Sainte Claire et un jeune Saint, peut-être Louis de France, furent attribuées à divers auteurs. Par Vasari, à Lippo Memmi ; par Fea, les deux figures de femme, à Simone ; Madame Gosche admettait la collaboration de Lippo ; Berenson et Gielly attribuent les cinq compartiments à Simone. U. Gnoli (*Rassegna d'Arte Umbra* ; 1921, 5) émettait l'hypothèse, absurde, que Simone avait offert, par ces peintures, une espèce d'essai, avant que lui fût confiée la décoration de la chapelle. A. Venturi et Van Marle penchent plus résolument pour l'attribution à Donato, frère de Simone, dont la main se reconnaît aussi dans les parties supérieures du *Songe* et de la *Mort de Saint Martin* (pl. CIII, CX). Au sujet de Donato : Van Marle ; II, 225.

Pl. CXIX. — Fresque commémorative de la victoire de Guidoriccio sur Castruccio Castracani et conquête des citadelles de Montemassi et Sassoforte. La date,

1318, de la peinture et de cet exploit, est inscrite dans le cadre peint à fresque sous l'image du chevalier.

Pl. CXX à CXXIV. — Cavalcaselle attribue le plan de ce polyptyque à Simone, l'achèvement à Memmi. Berenson le rapporte aux dernières années de Simone en Italie. C'est à Memmi que l'attribuent Venturi, Pératé et Gielly. Langton Douglas et Dami, à Simon avec la collaboration d'aides. Van Marle : II, 232. le croit de Simon, tout en le reconnaissant différent des autres œuvres du même Simon, autant pour la véhémence des mouvements que pour le fait qu'en certains des panneaux latéraux sont représentés simultanément deux ou trois épisodes de la même histoire, usage qui lui semble contraire à celui de Simone. Mais la fresque où est représenté l'Empereur Valentinien, dans la chapelle de Saint Martin, avec la scène de l'Empereur forcé par le feu à se lever et à rendre hommage, et la scène qui suit celle-là, où l'on voit sa conversion ; et le second panneau de la prédelle de Naples, sont en contradiction avec la réserve de Van Marle.

Pl. CXXV à CXXVIII. — Autrefois à la Cathédrale, puis à Sant'Ansano de Sienne (Della Valle, *Lettere Senesi*, 83), enfin au Musée des Uffizi. La collaboration de Lippo Memmi est certifiée non seulement par la signature, mais par les caractères de Sainte Julitte et de Saint Ansane (pl. CXXXVI) et des quatre médaillons. Cavalcaselle attribuait à Memmi les ornements et la dorure d'un panneau latéral ; Venturi admit une plus large participation, sans toutefois déterminer laquelle. L. Ozzola (*Rass. d'Arte*, 1921, 117) supposa que l'Ange annonciateur et le Saint Ansane étaient de la main de Lippo, et le restant de Simone. Par là Simone se verrait enlever une de ses créations les plus singulières, et l'on effacerait un des témoignages les plus importants du développement de son style. Le cadre est moderne.

Pl. CXXIX. — Ce fragment de diptyque, Venturi (V, 629) le rapporte à l'extrême période de l'art de Simone ; quoique les caractères gothico-nordiques soient encore plus marqués dans l'*Annonciation* d'Anvers et dans les autres panneaux du polyptyque dont cette *Annonciation* faisait partie. La *Madone*, autrefois dans la collection Stroganoff, peut être jugée à peu près contemporaine du petit tableau de Liverpool, qui représenterait le sujet absolument inusité de l'Enfant Jésus revenant du Temple où eut lieu la dispute avec les Docteurs, et qui est signé et daté de 1342.

En ce qui concerne les restes des fresques de Martini à Avignon : De Nicola, *Arte*, 1906, 336 ; Perkins, *Rass. d'Arte Sen.* 1908, 87. La miniature peinte pour le Codex Virgilianus de Pétrarque (*Van Marle* ; II, 235), Müntz, Berenson, Venturi, Van Marle l'attribuent sans hésitation à Simone ; et avec la *Madone* jadis Stroganoff, le petit tableau de Liverpool et le polyptyque d'Anvers, elle rentrerait dans la période des fresques d'Avignon.

Pl. CXXX et CXXXI. — Ceux-ci, en même temps que quatre autres panneaux, appartenaient à un polyptyque aujourd'hui mutilé et dispersé. Il reste en tout, de ce polyptyque :

1^o.-2^o. Deux panneaux avec l'Ange et la *Madone* dans la galerie d'Anvers (Venturi ; V, fig. 512. 513).

3^o.-4^o. La *Crucifixion* et la *Déposition* (pl. CXXX. CXXXI) qui portent

respectivement les mots : *Pinxit Simone*, qui permettent aussi de croire que la *Déposition*, avec le nom de l'auteur, se trouvait sur la gauche du polyptyque.

5°. *La Montée au Calvaire*, au Louvre.

6°. *La Mise au Tombeau*, jadis dans la collection Pacully de Paris ; maintenant au Kaiser Friedrich Museum de Berlin.

Les quatre panneaux d'Anvers furent acquis en 1828 à Dijon ; ce qui confirme l'hypothèse, d'ailleurs fort vraisemblable, que le polyptyque a été peint durant la résidence de Simone à Avignon. Une réplique du Christ de la *Crucifixion* d'Anvers, sans autres figures, autrefois dans la collection Bonnat, maintenant au Fogg Art Museum, Cambridge U. S. A (Van Marle ; II, fig. 164).

Pl. CXXXII. — Autrefois dans la Cathédrale d'Orvieto, chapelle du S. S. Corporal. Contrairement à Van Marle, Berenson a fixé ce tableau à une date assez tardive de la carrière de Lippo ; et de même Venturi ; V. 663 ; environ entre 1350 et 1355.

Pl. CXXXIII. — Assez proche de la *Madone* de Simone datant de la période napolitaine (pl. LXXXVI) ; comme, beaucoup plus grossièrement, la *Madone* de Naddo Ceccarelli (1347) de la collection Cook, Richmond (Van Marle ; II, fig. 200).

Pl. CXXXIV. — La « *Madonna del Popolo* », dépendant, elle aussi, de l'art de Simone, est peut-être d'un temps pas très éloigné de la *Maestà* de San Gimignano. Les oreilles de l'Enfant Jésus, dans cette perspective frontale et avec leur pavillon curieusement découpé, se retrouvent, poussées jusqu'au grotesque, chez Bartolo di Fredi, disciple de Lippo, et chez Paolo di Giovanni Fei.

Pl. CXXXV. — Sur un trône orné de têtes de lion, et avec un piédestal exagonal, comme le Saint Pierre et le Saint Paul de deux panneaux qui se trouvent dans la collection Chiaramonte Bordonaro, à Palerme (Van Marle ; II, fig. 170 ; Perkins. *Rass d'Arte*, 1906, 31).

Pl. CXXXVI. — Année 1333. Voyez les notes sur les planches de CXXV à CXXXVIII.

Pl. CXXXVII. — Attribué à Memmi par Berenson, par Sirén, Perkins, Langton Douglas, d'Achiardi et Van Marle. Ce dernier le considère comme un tableau assez tardif, d'environ 1350 ; et il y reconnaît justement l'influence des Lorenzetti. Dans la cuspide, à côté du pélican : Saint Jean l'Evangéliste et Saint Luc. Dans la prédelle, à partir de la gauche : Saint Jean Baptiste, Saint Jean l'Evangéliste (?), Saint François, Saint Louis de Toulouse (?), Sainte Catherine et Sainte Dorothée. Provient du Musée Chrétien ; et peut-être constituait la partie centrale d'un petit triptyque.

Pl. CXXXVIII à CXLV. — Vasari fixe en 1381 la mort de Barna, alors à la moitié de son entreprise des fresques de San Gimignano. Mais cette date est certainement erronée, et doit être anticipée de quelque trente ans. De fait, toute la tradition nous dit que Barna mourut jeune et qu'il fut le disciple immédiat de Simone Martini, lequel n'était déjà plus à Sienne au début de 1339. Selon le même Vasari, Barna aurait été le maître de Luca di Tommè, qui en 1355 est inscrit à la corporation, et en 1366 peint la *Crucifixion* de Pise, ouvrage d'un artiste déjà formé (Van Marle ; II, fig. 304). A part certaines indications do-

cumentaires fournies par Milanese (*Doc. Senesi*, I, 245) tout cela ferait situer la fin précoce de Barna, et les fresques de San Gimignano, environ au milieu du quatorzième siècle (De Nicola, *Thieme-Becker : Künstler Lex.*, II, 506).

Les fresques de San Gimignano ont été repeintes en 1745 par un Bartolomeo Lupinari ; en 1891 une grande partie de cette restauration fut enlevée. Les parties décidément inférieures sont dues à Giovanni d'Asciano, élève de Barna (Vasari) et son neveu, qui continua l'œuvre après la mort de l'oncle. Della Valle distribue d'une façon suffisamment détaillée les compositions entre Giovanni d'Asciano et Barna ; mais de telle sorte qu'il offense toute raison esthétique. Médiocres sont le *Massacre des Innocents*, le groupe des animaux dans l'*Adoration des Mages* ; mais je ne parviens pas à comprendre que Van Marle ait déprécié une composition telle que la *Ressurrection* de Lazare (pl. CXXI). L'*Entrée à Jérusalem* occupe, suivant la tradition byzantine, deux fois plus d'espace que chacune des autres scènes ; et la *Crucifixion* (Alinari, 9564) quatre fois plus. En ce qui concerne les ressemblances iconographiques avec Duccio (autre signe que les fresques ne peuvent être datées aussi tard que le croyait Vasari) : Van Marle, *Martini*, 123. Pour le motif de l'homme qui dégage sa tête du manteau : Berenson, *Estr. Boll. d'Arte*, P. I. 1926 ; 42. Le goût romantique de Barna pour le mouvement et les situations violentes a fait considérer son art, par exemple en des compositions telles que l'*Arrestation de Jésus* (Alinari, 37278), en relation avec l'expressionisme gothique : Friedrich Antal, *Gedanken zur Entwicklung der 300 und 400 Malerei in Siena und Florenz*.

- Pl. CXLVI. — Passé, de la collection Benson, à la collection Duveen, juin 1927, et de là en novembre, à la collection Frick de New York. La silhouette est tournée vers la droite, au lieu de la gauche ; mais elle correspond presque en tout à celle de la *Montée au Calvaire*, à San Gimignano : Van Marle II, pl. en face de la page 290.
- Pl. CXLVII. — Cavalcaselle l'attribua à Giovanni d'Asciano, d'autres (Langton Douglas, Jacobsen, Berenson) à Lippo Memmi. Le panneau se complète d'une petite figure de donateur agenouillé. L'attribution à Barna est due à Perkins ; Van Marle la considère comme douteuse. Cette *Madone* peut se comparer avec ce qui reste de la Vierge et son Fils dans l'*Adoration des Mages* à San Gimignano (Alinari 37262). Selon Perkins elle précède de quelque temps les fresques à San Gimignano.
- Pl. CXLVIII. — Berenson attribua cette *Nativité*, ainsi que l'*Annonciation* du même musée, à la jeunesse de Bartolo di Fredi. Van Marle a songé à Naddo Ceccarelli, dont cette peinture constituerait le rustique joyau. Probablement Berenson en jugea par analogie avec le petit tableau de la Vaticane, de même attribué par lui à Bartolo jeune ; et plus tard assigné par De Nicola, avec plus d'exactitude, à Andrea di Bartolo (pl. CCXXI). Si la peinture d'Aix en Provence appartenait à Andrea, sa date devrait échoir peu avant 1400. Malgré les ressemblances des arbres derrière le joueur de fifre et celui de cornemuse ; les formes des chiens ; et le modèle du paysage en rondes corniches tronquées comme des boudins sortant du moule, il me semble que la *Nativité* a une intonation plus archaïque, et doit se rapporter à un autre peintre que Bartolo et, d'autant moins encore, à Andrea.

- Pl. CXLIX. – La chronologie des premières œuvres de Pietro Lorenzetti a été touchée par Berenson (*Essays*, 11) ; De Nicola (*Rass. d'Arte*, 1919, 95) dans le compte-rendu de l'ouvrage de Berenson, y ajouta quelques précisions. Il est curieux que récemment encore M. Gielly ait continué à dater de 1316 le retable de la *Sainte Humilité*, qui est de 1341. Van Marle corrobore l'opinion de Berenson sur le fait que les éléments ducceiens de la *Madone de Cortone* excluent absolument la date de 1335 fréquemment répétée. Cette année-là Lorenzetti *junior* peignit à Cortone pour l'évêque Degli Ubertini.
- Pl. CL. – Pour la largeur des traits se rapproche entièrement du *Saint Barthélemy* et de la *Madeleine*, jadis dans la collection Sterbini de Rome (Van Marle ; II, fig. 214, 215). Dans notre reproduction, la partie inférieure du tableau se trouve légèrement amputée.
- Pl. CLI et CLII. – Jadis à l'Hôpital della Scala, aujourd'hui à l'Académie siennoise. *Saint-Thomas* agenouillé reçoit la Ceinture Sacrée (pl. CLI). Autres tableaux ayant des affinités avec cette peinture : deux qui se trouvent dans la même galerie de Sienne (pl. CLII), provenant du dit Hôpital ; (Van Marle ; II, fig. 218) ; la peinture de San Pietro Oville, Sienne. (Van Marle ; II, fig. 219) et la *Madone* de Grosseto.
- Pl. CLIII. – Elle est de ces œuvres qui démontrent le mieux le rapport entre Lorenzetti et Giovanni Pisano. Par exemple dans la façon dont la Vierge est campée sur sa hanche (*Madone* de la cathédrale de Prato, et *Madone* en ivoire à la cathédrale di Pise ; R. Papini, *Catalogue des objets d'art etc. à Pise* (fig. 159) bien que dans la façon dont la tête est coiffée et dans la sobriété des plis, Lorenzetti ait tempéré certains gothicisms de Giovanni Pisano.
- Pl. CLIV et CLV. – Faisaient partie d'un polyptyque, et provenaient du couvent supprimé de Sant Egidio à Sienne (1325-1330).
- Pl. CLVI et CLVII. – Perkins a jugé imprudent d'attribuer à Piétro la fresque de la *Décollation de St. Jean-Baptiste* et l'autre fort endommagée de l'*Ascension de Saint-Jean l'Evangéliste*, qu'il estime inférieures au *Massacre des Innocents*. Berenson, Van Marle, Antal, au contraire, ont assigné ces trois peintures à Pietro ; tandis que Venturi (V, 695), les considérant de peu de valeur, inclinerait plutôt à attribuer à Piétro les seules scènes de St. Jean l'Evangéliste. Dans une petite peinture de Giovanni de Paolo faisant partie de la collection Lehman le motif de la fenêtre de la prison semble traité d'après la fresque du Baptiste ; quelques barreaux de la fenêtre ont été descellés pour procéder à la décapitation. Le violoniste, dans la même fresque, est une réminiscence de Giotto à Santa Croce.
- Pl. CLVIII. – Provenant du Musée chrétien ; publié par Sirén (*Arte* 1906, 325). Postérieur de peu aux fresques de l'Eglise dei Servi. V. note suivante.
- Pl. CLIX. – Jadis dans la collection Fairfax Murray, qui en fit don (1882) à la National Gallery. Très proche (que l'on compare la figure du pharisien qui accuse Jésus avec celle du prêtre qui porte la statuette de l'idole) du tableau

du Vatican ; bien qu'un peu inférieure. Cavalcaselle rapportait cette peinture à un tableau d'autel avec scènes de la vie de Saint Savin ; il y aurait lieu alors de le dater d'environ 1335 (Milanesi, 1., 194).

Pl. CLX à CLXII. — Selon Cavalcaselle ces trois scènes auxquelles, dans la galerie de Sienne doit être réunie une quatrième, elle aussi avec le pape Honorius et les Carmes, faisaient partie d'un polyptyque avec la Vierge, St-Nicolas, les Apôtres, etc. à l'occasion duquel un contrat fut signé en 1329 pour l'église del Carmine, et qui fut vendu en 1818 à l'Angleterre. Pour le document qui se réfère à cet ouvrage : Della Valle, *Lettere Senesi* ; II, 209. Van Marle et Venturi datent de cette époque environ les fresques de Pietro à Assise.

Pl. CLXIII. — Ce n'est pas sans quelques réserves que Venturi attribue cette fresque à Pietro Lorenzetti, en notant comme indices peu en accord avec son style les petites têtes des saints ; les plis compliqué, les anges qui se rapprochent du type de Duccio, modifié par Simone.

Pl. CLXIV à CLXXI. — Vasari attribuait les fresques de l'église inférieure à Pietro Cavallini, Giotto et Puccio Capanna ; Cavalcaselle encore une fois, avec une parfaite convenance, les restitue à Pietro Lorenzetti. Thode émet l'hypothèse d'un maître spécial auquel il attribue aussi la *Crucifixion* et le *Martyre de Ceuta* à San Francesco de Sienne. Dobbert crut qu'Ambrogio en était l'auteur : Schubring que c'étaient Pietro et ses collaborateurs, tout en prétendant avec invraisemblance qu'elles avaient été peintes entre 1307 et 1320, soit avant le polyptyque d'Arezzo où Pietro encore sous l'influence de Duccio. L'affinité avec la *Crucifixion* de Sienne, semblerait contribuer à la fixation de la date de 1329 environ, proposée par Venturi et par Van Marle ; tandis que Perkins se contente d'une détermination plus large, soit entre 1320 et 1330.

Van Marle considère comme étant de la main de Pietro, parmi les fresques de l'église inférieure, l'*Enterrement*, les *Stigmates de Saint François* et le *Judas*, bien que ce dernier soit une œuvre de peu d'importance. La collaboration des élèves commencerait, selon lui, avec l'*Entrée à Jérusalem* : et plus que s'il s'agissait de collaboration, il laisse entendre qu'arrivé à ce point, le travail passe aux mains de disciples. Venturi (V. 688) donne pour collaborateur à Pietro le peintre « qui travailla dans la grande *Crucifixion* attribuée à Cavallini ; et il devrait être le prétendu collaborateur B. de Giotto (Berenson ; *Florent. Paint.* 142). Pour l'iconographie de la *Déposition*, voyez comment Lorenzetti préfère les modèles archaïques qui se prêtaient à un effet dramatique avec le renversement du corps du Christ : dans la galerie de Pérouse, *Déposition* du « Maestro de San Francesco (Sirén, fig. 73) ; et dans Basilique de St. François à Assise du même « Maestro di San Francesco », l'autre *Déposition* (Sirén fig. 75). A Pietro Perkins attribua, ainsi que la *Résurrection*, quelques demi-figures de Saints Franciscaïns, qui se trouvent à droite de la croisée nefs, sous la *Madone* de Cimabue (Pietro L. 15,20).

Pl. CLXXII. — Della Valle, (*Lett. Senesi* ; II, 213) rapportant une notice de Tizio, en a déduit la date 1331 pour les fresques d'Ambrogio à San Francesco de Sienne, décrites par Ghiberti (pl. CLXXXII à CLXXXVII). Ceci tendrait à faire croire que la fresque de la *Crucifixion* aurait été exécutée vers le même temps, puisque plusieurs fois, comme on le sait, les frères acceptèrent de travailler ensemble

(Venturi ; v. 686). Les affinités de style entre la *Crucifixion* et la *Déposition* d'Assise n'ont pas besoin d'être relevées. Enlevée de la salle du Capitole et transportée dans la chapelle Bandinelli à San Francesco, la fresque fut peut-être amputée dans la partie inférieure. À deux reprises ; dans son volume sur Sassetta, 19, et dans ses *Essays*, 31, Berenson a paru considérer comme étant aussi de la main de Pietro, les fresques de San Francesco de Sienne, qui sont classées sous le nom d'Ambrogio ; mais jusqu'à présent il n'a pas fourni une démonstration détaillée de cette thèse singulière.

- Pl. CLXXIII. – Attribuée à Pietro par Berenson et par Van Marle. Nonobstant le très mauvais état de cette peinture qui à l'origine se trouvait au couvent de Monna Agnese, on y reconnaît le meurtre de Cain, le Christ en croix qui se dresse au milieu de cadavres sur lesquels quelques moines étendent de grandes inscriptions, et le Christ dans sa gloire, avec la Vierge agenouillée : une sorte d'allégorie du péché, de la mort et de la rédemption.
- Pl. CLXXIV et CLXXV. – Les deux paysages ont été attribués à Piétro par Berenson (1908) et Van Marle maintient cette attribution (II, 360). D'autres savants, sans raison explicite et parfois sans montrer même qu'ils se soient avisés des attributions précédentes, les ont passés à Ambrogio : L. Dami, *Dedalo*, IV, 292 ; F. Antal, *Gedanken zur Entwicklung der Trecento Malerei*. etc.
- Pl. CLXXIV et CLXXII. – Avec la *Madone sur son trône*, peinte pour l'église de San Francesco à Pistoia, 1340, et maintenant, sans la prédelle, aux Uffizi (Venturi, V, fig. 546) et avec le polyptyque de la *Sainte Humilité* (1341) et la *Sainte Lucie*, cette *Nativité de la Vierge* appartient à la dernière période de P. Lorenzetti et elle en constitue un des exemplaires les plus hauts. Van Marle introduisit dans ce groupe d'œuvres les Madones de Castiglione d'Orcia et de Monticchiello, se réclamant en cela de l'opinion de Perkins ; mais comme on l'a dit, il ne semble pas que soit une chronologie qu'il faille accepter. La *Nativité* (pl. CLXXVI) est signée et datée de 1342. Dans la peinture siennoise qui suivit, le sujet fut traité avec des rapports de dépendance à l'égard de ce tableau, par Paolo di Giovanni Fei (pl. CCXXVIII) et par Sassetta (pl. CCXLII) ; voyez Perkins : *Burling Magaz.*, Août 1903, dans un article concernant Andrea Vanni ; et Berenson, *Sassetta*, 57.
- Pl. CLXXVIII. – « Quoique repeinte, l'inscription est parfaitement à prendre en considération pour ce qui regarde la date de 1341 » ; Berenson, *Essays*, 9. Comme on le sait, à cause d'un L que l'on persistait à lire V, dans la dite inscription, la date fut longtemps prise pour MCCCXVI au lieu de MCCCXLI ; et ainsi ce polyptyque fut-il par Venturi, par Berenson dans ses premières nomenclatures (1908), et même récemment par Gielly et De Nicola, assigné à la première période de la carrière de Pietro et avant le polyptyque d'Arezzo. Le panneau central de la prédelle maintenant remplacé par l'épigraphe de la dédicace et représentant *Sainte Humilité* qui guérit une religieuse et le petit volet manquant à sa gauche ; la *Mort de Sainte Humilité* se trouvent au Kaiser Friedrich Museum à Berlin.
- Pl. CLXXIX. – Très restaurée par Jacopo del Sellaio. Voyez O.H. Giglioli. *Rass. d'Arte* 1906, 184.

- Pl. CLXXX, CLXXXI. — Quelques peintures montrent par l'iconographie et le style quel fut le développement d'Ambrogio au début de sa carrière :
1. — *La Madone de Sant'Angelo* à Vico l'Abate, près Florence, datée de 1319 ; strictement sous l'influence de Giotto (De Nicola, *Boll. Minist. P.I.* 1922, 49) ;
 2. — Quatre panneaux à l'Opera del Duomo de Sienne: *Saint François, Sainte Catherine, Sainte Marie-Madeleine, Saint Romuald* (?) (Van Marle II, fig. 251) ;
 3. — *La Madone « del latte »* (pl. CLXXX) ;
 4. — *La Madone de Roccalbegna* (pl. CLXXXI ; l'attribution à Ambrogio est de Berenson ; *Essays*, 23) ; on ne saurait tenir compte d'œuvres moins convaincantes, comme *la Madone* de Budapest (Van Marle, 11, fig. 253).
- Pl. CLXXXII et CLXXXIII. — Que l'on se reporte aux annotations de la planche CLXXII. Si les fresques, au lieu des sujets indiqués dans les planches CLXXXII et CLXXXIV représentent Saint François de Sienne qui demande au Pape de partir en mission et le Martyre des quatre frères mineurs à Tana (Langton Douglas, Lusini) : Gielly, *Primitifs Siennois*, note 83. La date communément reçue et non inacceptable de 1331, toutefois se fonde seulement, comme nous l'avons dit, sur l'extension de la part de Della Valle de la notice de Tizio, *Historiae Senenses*, III, 140, Mss. Biblioth. Com. de Sienne (E. von Meyenburg : A. Lorenzetti). Les fresques ornaient un cloître démolì en 1517. Le fragment avec quatre profils de religieuses, qui se trouve à la National Gallery de Londres, provient de cette série de fresques et fut acquis à Sienne en 1878. Des fresques, Ghiberti donna une description détaillée : San Francesco prend l'habit ; il part en mission : ses compagnons sont décapités ; tempête en mer ; suspendu à un arbre de nef Saint François continue de prêcher ; il est à son tour décapité. Vasari a tiré parti de la description de Ghiberti en louant spécialement la tempête. Peut-être, cette tempête a pu inspirer Giovanni di Paolo dans un petit tableau de la collection Johnson de Philadelphie, et Lorenzo Monaco dans le *Naufrage de Saint Nicola*, aux Uffizi : L. Dami, *Dedalo*, IV, 291-294.
- Pl. CLXXXVIII et CLXXXIX. — Les fresques d'Ambrogio pour l'Église de S. Procolo : « fresques et une pale » selon Ghiberti, seraient comme ces *Histoires de Saint Nicolas de Bari*, de 1332, lorsqu'Ambrogio se trouve à Florence et s'y immatricule, ce qui prouverait ainsi un séjour assez long. La pale de San Procolo fut partiellement retrouvée et reconstruite par Perkins, (*Rass. d'Arte* ; 1918, 106) et par De Nicola (*Boll. Min. P.I.* ; 1922, 53). Les quatre scènes de la vie de Saint Nicola (pl. CLXXXVIII, CLXXXIX) doivent appartenir à un autre ouvrage, et il semble difficile de les faire ressortir avec Venturi, pour le style et chronologiquement, à une dérivation de Pietro dans le polyptyque de *Sainte Humilité*, polyptyque qui n'aurait pas été peint avant dix autres années de là environ.
- Pl. CXC. — Van Marle aussi considère cet ouvrage comme appartenant à une période pas très avancée (environ vers 1330). Mais il voit huit saints aux côtés de la Vierge: où il est évident qu'il s'agit au contraire de *Sainte Catherine d'Alexandrie* avec la roue de son martyre et de *Sainte Dorothee* avec les fleurs sur sa poitrine ; trois anges de chaque côté, et les quatre saints évêques au premier plan.

- Pl. CXCI. – À l'origine, au couvent de Monna Agnese, Venturi (V. 712) rappelle que cette *Présentation au temple* constituait la partie centrale d'une pale dite de Saint Crescent pour la Cathédrale de Sienne. Ambrogio y travailla entre 1339 et 1342, c'est-à-dire dans la période qui succéda immédiatement aux fresques du *Bon et du Mauvais Gouvernement*. La *Présentation* est signée et datée de 1342. Les mêmes motifs, dans un milieu architectural tout aussi orné, se retrouvent dans une *Présentation* du Musée du Louvre que Venturi (v. fig. 600) attribue à Barna et qui est plutôt de Bartolo di Fredi : et chez Giovanni di Paolo (Acc. de Sienne. n. 211, provenant de l'Hôpital della Scala).
- Pl. CXCII à CCV. – La date des fresques du *Bon et du Mauvais Gouvernement* est l'objet de suppositions variées : Della Valle 1343-1348 ; Meyenburg et Gielly, 1337-1339 ; Berenson, 1338-1340 ; Milanesi rapportent aux dites fresques un paiement en juin 1340, Venturi les situe après 1337 ; et en 1340 la Madone, aujourd'hui presque détruite dans la loge du même palais public de Sienne. L'inégalité des fresques accuse l'intervention de collaborateurs ; trop manifeste, par exemple, dans les trois figures des Vertus siégeant à droite de la figure du *Bon Gouvernement* (Gielly, *Primitifs Siennois* ; 49), dès qu'on les confronte avec les autres figures de la Paix, de la Puissance, etc. Les fresques sont signées : *Ambrosius Lorentii hic pinxit utrinque*. Ambrogio Lorenzetti ayant renommée de bon lettré, on croit qu'il fut également l'auteur des vers italiens qui se trouvent dans les frises au-dessus des peintures. Della Valle rapporte particulièrement ces vers dans sa description des fresques : *Lett. Sen.* II, 217. Concernant la signification des allégories : O. H. Giglioli, *Emporium*, avril 1904. Les cadres des fresques sont chargés d'ornements ; les figures des *Saisons* (pl. CCIV, CCV), figures des sciences, portraits de tyrans, petits dessins, etc. distribués en médaillons, entre des feuilles d'acanthé.
- Pl. CCVI et CCVII. – Perkins, *Burlington Magaz.* avril 1904, considère ce tableau comme une œuvre assez jeune ; on doit en effet l'assigner environ à la même période que la peinture de la pl. CXC. Petrocchi (*Massa Marittima*, 1900) spécifie la date de 1316, absurdement précoce.
- Pl. CCVIII à CCX. – C'est le dernier ouvrage daté par Ambrogio du 17 décembre 1344. On a toutefois, de la même année, une petite allégorie du *Bon Gouvernement*, sur la couverture d'un registre d'entrée et de sortie (Anderson, 21597). L'*Annonciation* se trouvait dans le palais public. Van Marle a noté le mouvement de la main de l'ange, pareil à celui de la *Madone* de Pietro à Assise, qui permet de croire que le tableau fit partie d'un polyptyque.
- Pl. CCXI et CCXIII. – Se trouvait dans le Monastère de Santa Petronilla. Van Marle considère que malgré certaines analogies avec la Madone de la collection Platt, Englewood, Etats-Unis, très proche de la *Madone* reproduite pl. CXC, ce polyptyque doit se rapporter aux dernières années d'Ambrogio ; il y a joint les cuspidés avec les figures de Saint Maximin et de Saint Antoine ; n. 89, 91 de la galerie de Sienne.
- Pl. CCXIV à CCXVII. – Cavalcaselle attribuait ces panneaux à Pietro Lorenzetti, Suida à Bernardo Daddi, Meyenburg à Ambrogio Lorenzetti. Sirén (*Arte*, 1906, 325) et Perkins à un artiste entre Ambrogio Lorenzetti et Bernardo Daddi,

bien que Sirén juge plus vivace l'influence de Daddi, et Perkins celle d'Ambrogio. Dans *The Golden Urn*, 1898, Berenson autorisait à les croire de Ambrogio ; mais il y a lieu de croire qu'il a changé d'opinion. Les analogies avec la prédelle du musée de Prato (Alinari, 30787, 30788) ne définissent pas l'attribution à Daddi ; car l'attribution elle-même de la prédelle est contestée. Toutefois, ici l'on a voulu reproduire certains d'entre ces panneaux du Vatican, car, notamment pour la beauté du coloris, ils sont parmi les productions les plus mémorables de l'influence lorenzettienne, à un degré encore supérieur à celui de la Crucifixion de Memmi (pl. CXXXVIII). Ils proviennent du Musée Chrétien.

Pl. CCXXVIII à CCXXI. – Considéré par Van Marle (pl. CCXXVIII) comme faisant partie des travaux de la première maturité de Vanni : précédant la *Madone de San Spirito* (pl. CCXIX) autant que l'on peut juger de celle-ci, fort repeinte. Della Valle cite des renseignements de Tizio sur une peinture exécutée pour le maître-autel de San Francesco à Sienne, en 1398, par Vanni (*Lett. Senesi*, 143) mais il n'y a pas lieu d'en inférer qu'il s'agit de la peinture pl. CCXX. Le manteau est bleu sombre à ourlets d'or, l'Enfant vêtu d'or. Le tableau de San Francesco, qui se trouve ici reproduit avec une légère amputation de sa partie inférieure, est parmi les œuvres les plus magnifiques de la seconde moitié du siècle. La fresque de Sainte Catherine est fort restaurée. Van Marle la situe avant 1396. Della Valle (*Lett. Senesi*, 142) nous dit que « le portrait de sa «maestra» fut fait par Vanni du vivant de celle-ci, sur le mur de l'église de San Domenico » ; et ce portrait serait daté avant le 1380.

Pl. CCXXII. – Dans le catalogue de la Vaticane, attribué à la manière de Lippo Memmi ; restitué à Lippo Vanni par Berenson (*Rass. d'Arte*, 1917, 41). Pour la couleur et la technique, Berenson l'apparente à la *Madone* de Pérouse et au triptyque de la collection Walters, Baltimore. Provient du Musée Chrétien. Le cadre est moderne.

Pl. CCXXIII. – Attribué jadis à Bartolo di Fredi. Van Marle situe ce tableau d'autel dans la dernière période de la carrière de Luca, alors que l'influence de Barna et des Lorenzetti, plus proche, avait cédé en partie au retour à l'influence de Simone, comme dans la *Madone de Montalcino*.

Pl. CCXXIV à CCXXVII. – *Les Faits de l'Histoire de la Vierge* faisaient partie, avec d'autres panneaux de la *Passion du Christ*, d'un *Couronnement de la Vierge* (1388) dont le tableau central (Van Marle ; II, fig. 321) se trouve dans la galerie de Montalcino. Seuls restent quelques fragments des *Histoires de la Vierge*, peintes dans l'église de Sant'Agostino à San Gimignano ; la *Nativité* (pl. CCXXVI) et la *Mort*. A San Gimignano, les fresques de la tour du Palais public, illustrant le *Mariage et la Vie Conjugale*, sont d'un artiste apparenté à Bartolo, et dans lequel Van Marle croit reconnaître, même encore plus qu'en Bartolo, une étroite dépendance à l'égard de Lippo Memmi.

Pl. CCXXVIII à CCXXIX. – Pour la *Nativité de la Vierge*, voyez les annotations pl. CLXXVI. Le rapport avec Simone, assez marqué dans l'expression de la *Madone* (pl. CCXXIX) et dans l'arabesque des vêtements, induit Van Marle à situer ce tableau à une époque peu avancée de la carrière de Paolo.

- Pl. CCXXX à CCXXXIX. – La planche CCXXX reproduit la partie centrale d'un polyptyque de la galerie de Pérouse. A gauche de ce panneau : *Madeleine et Saint Jean-Baptiste* ; à droite, l'*Evangéliste* et *Sainte Catherine d'Alexandrie*. Au verso du polyptyque, autrefois sur le maître-autel de San Francesco de Pérouse : *Saint François qui reçoit les stigmates*, et aux côtés : *Saint Antoine de Padoue*, *Saint Louis de Toulouse* et *Saint Herculanus*, patron de Pérouse. Aux pieds de la Vierge, un écriteau avec la signature du peintre et la date : 1403. Une réplique mutilée de ce panneau central se trouve au Musée de Nancy. Le tableau, pl. CCXXI : *la Vierge entre Saint Jacques et Saint Dominique* est considéré par Lionello Venturi (Catalogue de la collection Gualino, pl. 9), comme une œuvre non tardive, car il y relève les affinités de la Vierge et de l'Enfant avec ceux des polyptyques de Pérouse et de Volterra (1411). Les décorations de la chapelle du Palais public de Sienne (pl. CCXXXV-CCXXXVI) appartiennent à l'année 1406. L'allégorie de Jupiter et Mars, flanquée de celle d'autres divinités antiques, est peinte sur la voûte. *La Mort de la Vierge* au Musée du Vatican (pl. CCXXXVII), provient du Musée Chrétien ; à remarquer le Christ aux ailes de séraphin qui descend du ciel pour emporter avec lui sa mère. Les fresques de la collégiale de San Gimignano, signées et datées de 1393 (pl. CCXXXVIII, CCXXXIX) constituent le premier travail de date certaine que l'on connaisse de Taddeo. Voyez les annotations de la pl. LXXIV.
- Pl. CCXL. – Signé et daté 1423 ; jadis dans la Cathédrale, aujourd'hui à l'Opera del Duomo de Sienne.
- Pl. CCXLI. – Provient du Musée Chrétien ; attribué par Berenson et par Sirén (*Arte* ; 1906, 333) à la jeunesse de Bartolo di Fredi ; par De Nicola (*Rass. Arte Senese* ; 1921, 12) passé à Andrea di Bartolo. Voyez annotations pl. CXLVIII.
- Pl. CCXLII à CCLI. – Le polyptyque d'Asciano (pl. CCXLII, CCXLIII) est considéré par Berenson comme étant plus jeune que la pale de Sansepolcro et que le triptyque de l'Osservanza, qui est daté de 1436. C'est à Cavalcaselle qu'on doit le fait de la première attribution au Sassetta. Berenson juge le polyptyque d'Asciano le premier ouvrage important qui nous soit parvenu du Sassetta : et celui qui démontre le mieux la dérivation de cet artiste. La date présumable serait, selon le même écrivain, 1430. Le petit tableau (pl. CCXLV) provient du Musée chrétien ; le *Voyage des Mages* (pl. CCXLVI) attribué un temps à Paolo Ucello a été reconnu par Roger Fry dans la collection Crewe et illustré par lui dans le *Burlington Magazine*, XXII, 1912, 131. Il se trouve aujourd'hui dans la collection Maitland Griggs, New York. Au sujet du *Saint Martin et le Pauvre* (pl. CCXLVII) : De Nicola, *Sassetta between 1423 and 1433* ; *Burlington Magazine* XXIII, 335. Le tableau d'autel de Sansepolcro fut largement mis en lumière par Berenson dans son volume sur Sassetta. Le contrat pour ce tableau, qui décorait le maître-autel de l'église de San Francesco à Sansepolcro, fut signé le 5 septembre 1437, mais l'œuvre fut achevée sept ans après et, en 1752, enlevée de l'autel et dispersée. Les peintures des planches CCL et CCLI, ainsi qu'une troisième, faisaient partie d'une prédelle avec épisodes des *Tentations de Saint Antoine*. Berenson (*Sassetta*, 64) les attribue à la maturité de l'artiste, qui se ressouviendrait toutefois de Paolo di Giovanni Fei et de Lippo Vanni.

Pl. CCLII à CCLVI. — Le détail de la *Fuite en Egypte* est tiré d'un tableau provenant du fonds Ciaccheri à l'Académie siennoise. Le sol est peint à l'or où sont marquées les ombres des arbres, de l'âne et de l'ânier le long du fleuve. De ce tableau d'excellentes observations concernant le sentiment du paysage dans la peinture de ces siècles, ont été tirées par Maurice Denis, *Théories*, 1912. Il est remarquable que des paysages comme celui-ci, ou ceux des *Histoires de la Vierge et de Saint Galgano* (Académie de Sienne, n. 198) ; des figures comme la *Madone* (pl. CCLII), ou des fantaisies comme celle du *Saint Jean Baptiste qui se retire au désert* (collection Ryerson, Chicago ; pl. 16, dans la traduction allemande des *Centr. Italian. Paint.* de Berenson) n'aient pas désarmé un critique de la peinture siennoise, Gielly, qui récemment encore déplorait : « ce Giovanni di Paolo, qui commit bien les pires horreurs de l'école italienne tout entière ». Sur Giovanni di Paolo et les paysagistes primitifs : Luigi Dami, *Dedalo* ; 1923, 269 ; E. Baes, *Histoire de la peinture de paysage*, « *Annales de la Soc. R. de Bibl. et de Lett.* » Gand, 1873, 7 ; W. Kallab, *Die Toskanische Landschaftsmalerei, XIV und XV Jahr*, dans les *Jarhbuch austriaci* 1900 ; I. Guthmann, *Die Landschaftsmalerei der Toskanischen und Umbrischen Kunst*, Leipzig 1902 ; H. Bouchot, *Le Paysage chez les primitifs*, « *Gazette des B. A.* » ; 1907, II, 456. Pour l'Annonce au Bergers de Sano di Pietro, voyez : Dami, loc. cit.

T A B L E

Les peintres siennois	pag.	7
Bibliographie sommaire	»	129
Notes sur les planches	»	133
Table	»	151
Table des reproductions	»	153

TABLE DES REPRODUCTION

- I. – MADONE HAMILTON (environs de 1200). Collection Carl Hamilton, New-York.
- II. – PALIOTTO ; ou devant d'autel, jadis dans l'Abbaye Berardenga (1215). Académie de Sienne. (*Photo Anderson*).
- III. – PALIOTTO ; ou devant d'autel, jadis à S. Pietro in Banchi. Académie de Sienne (*Photo Anderson*).
- IV. – GUIDO DA SIENA, MADONE Palazzo pubblico, Sienne (*Photo Lombardi*).
- V. – GUIDO DA SIENA, MADONE. Académie de Sienne (*Photo Anderson*).
- VI. – MAÎTRE SIENNOIS INCONNU, DIPTYQUE, Académie de Sienne. (*Photo Lombardi*).
- VII. – MAÎTRE SIENNOIS INCONNU. DIPTYQUE. Académie de Sienne (*Photo Lombardi*).
- VIII. – DUCCIO, (?), MADONE. Collection R. Gualino, Turin.
- IX. – DUCCIO (?), MADONE RUCELLAI (1285). Santa Maria Novella, Florence. (*Photo Anderson*).
- X. – DUCCIO (?), DÉTAIL DE LA MADONE RUCELLAI. Santa Maria Novella, Florence. (*Photo Anderson*).
- XI. – DUCCIO, MADONE ET FRANCISCAINS EN ADORATION (environs de 1278). Académie de Sienne. (*Photo Anderson*).
- XII. – DUCCIO, MADONE. Jadis collection Stroganoff ; actuellement collection Stoclet, Bruxelles. (*Photo Lombardi*).
- XIII. – DUCCIO, MADONE. Pinacothèque, Pérouse (*Photo Anderson*).
- XIV. – DUCCIO, « MAESTÀ » (1308-1311). Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).
- XV. – DUCCIO, DÉTAIL de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).

- XVI. – Duccio, DÉTAIL de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Minist. P. I.*).
- XVII. – Duccio, DÉTAIL de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Minist. P. I.*).
- XVIII. – Duccio, Partie gauche de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).
- XIX. – Duccio, Partie droite de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).
- XX. – Duccio, ANGE ; de la « MAESTÀ », Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).
- XXI. – Duccio, ANGES EN ADORATION ; de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).
- XXII. – Duccio, SAINTE CATHERINE ; de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).
- XXIII. – Duccio, SAINTE AGNÈS ; de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).
- XXIV. – Duccio, ANNONCIATION ; de la « MAESTÀ ». National Gallery, Londres.
- XXV. – Duccio, NATIVITÉ ET PROPHÈTES ; de la « MAESTÀ ». Kaiser Friedrich Museum, Berlin. (*Photo Hanfstaengel*).
- XXVI. – Duccio, FUITE EN EGIPTE ; de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Minist. P. I.*).
- XXVII. – Duccio, MASSACRE DES INNOCENTS ; de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Minist. P. I.*).
- XXVIII. – Duccio, LA DISCUSSION AVEC LES DOCTEURS ; de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).
- XXIX. – Duccio, LE CHRIST ET LA SAMARITAINE ; de la « MAESTÀ ». Collection Duveen, Londres. (*Photo « Artists Illustrators » L. T. D.*).
- XXX. – Duccio, TENTATION DU CHRIST ; de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).
- XXXI. – Duccio, TENTATION DU CHRIST ; de la « MAESTÀ ». Collection Frick, New York. (*Photo « Artists Illustrators », L. T. D.*).
- XXXII. – Duccio, ENTRÉE À JÉRUSALEM ; de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).
- XXXIII. – Duccio, LA CÈNE ; de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).
- XXXIV. – Duccio, LAVEMENT DES PIEDS ; de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).

- XXXV. — Duccio, JESUS AU JARDIN DES OLIVIERS ; de la « MAESTÀ » Opera del Duomo, Sienne (*Photo Anderson*).
- XXXVI. — Duccio, ARRESTATION DE JÉSUS ; de la « MAESTÀ » Opera del Duomo, Sienne (*Photo Anderson*).
- XXXVII. — Duccio, SAINT PIERRE RENIE JÉSUS ; de la « MAESTÀ » Opera del Duomo, Sienne (*Photo Anderson*).
- XXXVIII. — Duccio, JÉSUS DEVANT PILATE ; de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne (*Photo Anderson*).
- XXXIX. — Duccio, CRUCIFIXION ; de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).
- XL. — Duccio, Groupe à gauche de la CRUCIFIXION. Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).
- XLI. — Duccio, Groupe à droite de la CRUCIFIXION. Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).
- XLII. — Duccio, DÉPOSITION ; de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).
- XLIII. — Duccio, LA MISE AU TOMBEAU ; de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).
- XLIV. — Duccio, DESCENTE DANS LES LIMBES ; de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).
- XLV. — Duccio, LES MARIES AU SEPULCRE ; de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).
- XLVI. — Duccio, DÉTAIL DES MARIES AU SEPULCRE. Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).
- XLVII. — Duccio, L'ANGE AU SEPULCRE. Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).
- XLVIII. — Duccio, « NOLI ME TANGERE » ; de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Lombardi*).
- XLIX. — Duccio - DÉTAIL DU « NOLI ME TANGERE » Opera del Duomo, Sienne (*Photo Anderson*).
- L. — Duccio, LE CHRIST SUR LE CHEMIN D'EMMAUS ; de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Lombardi*).
- LI. — Duccio, DÉTAIL DU CHRIST SUR LE CHEMIN D'EMMAUS. Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).
- LII. — Duccio, APPARITION SUR LE LAC DE TIBERIADE de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).

- LIII. – Duccio, APPARITION SUR LA MONTAGNE ; de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne (*Photo Anderson*).
- LIV. – Duccio, ADIEUX DE MARIE ET DES APOTRES ; de la « MAESTA ». Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).
- LV. – Duccio, PENTECOTE ET MORT DE MARIE ; de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Alinari*).
- LVI. – Duccio, ENSEVELISSEMENT DE LA SAINTE VIERGE ; de la « MAESTÀ ». Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).
- LVII. – Duccio, DEUX PANNEAUX D'UN POLYPTYQUE. Académie de Sienne. (*Photo Anderson*).
- LVIII. – ATELIER DE Duccio, POLYPTYQUE. Académie de Sienne. (*Photo Anderson*).
- LIX. – ÉCOLE DE Duccio, « MAESTÀ ». Pinacothèque, Città di Castello. (*Photo Alinari*).
- LX. – ÉCOLE DE Duccio, MADONE. Académie de Sienne. (*Photo Anderson*).
- LXI. – ÉCOLE DE Duccio, MADONE. Collection Tadini-Buoninsegni, Florence. (*Photo Alinari*).
- LXII. – PSEUDO MAESTRO GILIO, MADONE. Académie de Sienne (*Photo Alinari*).
- LXIII. – PSEUDO MASARELLO DI GILIO, CRUCIFIÉ (1305). Académie de Sienne. (*Photo Anderson*).
- LXIV. – UGOLINO DA SIENA, PREDICATION DE SAINT JEAN BAPTISTE. Galerie de Budapest. (*Photo Hanfstaengl*).
- LXV. – UGOLINO DA SIENA, MONTÉE AU CALVAIRE. National Gallery, Londres.
- LXVI. – UGOLINO DA SIENA, SAINT FRANCOIS. Confrérie de la Miséricorde, San Casciano. (*Photo Lombardi*).
- LXVII. – UGOLINO DA SIENA. MADONE. Confrérie de la Miséricorde, San Casciano. (*Photo Lombardi*).
- LXVIII. – UGOLINO LORENZETTI, NATIVITÉ (environ 1330-1340). Fogg Art Museum, Cambridge U. S. A.
- LXIX. – UGOLINO LORENZETTI, S. ANSANO ET S. GALGANO. Académie de Sienne. (*Photo Lombardi*).
- LXX. – UGOLINO LORENZETTI, CRUCIFIXION. Collection Bernard Berenson, Settignano.
- LXXI. – SEGNA DI BONAVENTURA, CRUCIFIXION. Collection Lord Crawford, Londres.

- LXXII. — SEGNA DI BONAVENTURA, QUATRE PANNEAUX D'UN POLYPTYQUE, Académie de Sienne. (*Photo Anderson*).
- LXXIII. — SEGNA DI BONAVENTURA, MADONE. Séminaire, Sienne. (*Photo Anderson*).
- LXXIV. — MEMMO DI FILIPPUCCIO ET LIPPO MEMMI, « MAESTÀ » (1317). Palazzo pubblico, S. Gimignano. (*Photo Alinari*).
- LXXV. — SIMONE MARTINI, « MAESTÀ » (1315). Palazzo pubblico, Sienne. (*Photo Anderson*).
- LXXVI. — SIMONE MARTINI, DÉTAIL DE LA « MAESTÀ ». Palazzo pubblico, Sienne. (*Photo Anderson*).
- LXXVII. — SIMONE MARTINI, MADONE de la « MAESTÀ ». Palazzo pubblico, Sienne. (*Photo Anderson*).
- LXXVIII. — SIMONE MARTINI, UNE SAINTE ; de la « MAESTÀ ». Palazzo pubblico, Sienne. (*Photo Anderson*).
- LXXIX. — SIMONE MARTINI, UNE SAINTE ; de la « MAESTÀ ». Palazzo pubblico, Sienne. (*Photo Anderson*).
- LXXX. — SIMONE MARTINI, UN ANGE ; de la « MAESTÀ ». Palazzo pubblico, Sienne. (*Photo Anderson*).
- LXXXI. — SIMONE MARTINI, LE SAUVEUR. Pinacothèque du Vatican, Rome. (*Photo Anderson*).
- LXXXII. — SIMONE MARTINI, SAINT LOUIS DE TOLOUSE COURONNE ROBERT D'ANJOU (1317). Musée national, Naples. (*Photo Anderson*).
- LXXXIII. — SIMONE MARTINI, DÉTAIL DU SAINT LOUIS. Musée national, Naples. (*Photo Anderson*).
- LXXXIV. — SIMONE MARTINI, DEUX COMPARTIMENTS DE PREDELLE ; du « Saint Louis de Tolouse ». Musée national, Naples. (*Photo Anderson*).
- LXXXV. — SIMONE MARTINI, DEUX AUTRES COMPARTIMENTS DE PREDELLE ; du « Saint Louis de Tolouse ». Musée national, Naples. (*Photo Anderson*).
- LXXXVI. — SIMONE MARTINI, MADONE. Palais Venezia, Rome. (*Photo Anderson*).
- LXXXVII. — SIMONE MARTINI, POLYPTYQUE (1320). Sainte Catherine, Pise. La prédelle et le cinquième panneau se trouvent au Museo civico de Pise. (*Photo Alinari*).
- LXXXVIII. — SIMONE MARTINI, POLYPTYQUE DE PISE ; panneaux 1 et 2. Sainte Catherine, Pise. (*Photo Alinari*).
- LXXXIX. — SIMONE MARTINI, POLYPTYQUE DE PISE ; panneaux 3 et 5. Panneau 3 à Sainte Catherine, Pise. Panneau 5 au Museo Civico, Pise. (*Photo Alinari*).

- XC. — SIMONE MARTINI, POLYPTYQUE DE PISE ; panneaux 6 et 7. Sainte Catherine, Pise. (*Photo Alinari*).
- XCI. — SIMONE MARTINI, POLYPTYQUE DE PISE ; quatrième panneau, central Sainte Catherine, Pise. (*Photo Anderson*).
- XCII. — SIMONE MARTINI, POLYPTYQUE DE PISE, centre de la prédelle. Museo Civico, Pise. (*Photo Minist. P. I.*).
- XCIII. — SIMONE MARTINI, PREDELLE DU POLYPTYQUE ; compartiments 1 et 2. Museo Civico, Pise. (*Photo Minist. P. I.*).
- XCIV. — SIMONE MARTINI, PREDELLE DU POLYPTYQUE ; compartiments 3 et 4. Museo Civico, Pise. (*Photo Minist. P. I.*).
- XCV. — SIMONE MARTINI, PREDELLE DU POLYPTYQUE ; compartiments 5 et 6. Museo Civico, Pise. (*Photo Minist. P. I.*).
- XCVI. — SIMONE MARTINI, PREDELLE DU POLYPTYQUE ; compartiments 7 et 8. Museo Civico, Pise. (*Photo Minist. P. I.*).
- XCVII. — SIMONE MARTINI, PREDELLE DU POLYPTYQUE ; compartiments 9 et 1^o Museo Civico, Pise. (*Photo Minist. P. I.*).
- XCVIII. — SIMONE MARTINI, PREDELLE DU POLYPTYQUE ; compartiments 11 et 12. Museo Civico, Pise. (*Photo Minist. P. I.*).
- XCIX. — SIMONE MARTINI, PANNEAUX D'UN POLYPTYQUE, Collection Gardner, Boston. (*Photo Anderson*).
- C. — SIMONE MARTINI, SAINTE CATHERINE (?) ; Collection Lichtenstein, Vienne.
- CI. — SIMONE MARTINI, SAINT MARTIN ET LE PAUVRE ; S. Francesco, Basilique inférieure, Assise. (*Photo Anderson*).
- CII. — SIMONE MARTINI, (et Donato ?), JÉSUS APPARAÎT EN SONGE À SAINT MARTIN ; San Francesco, Basilique inférieure, Assise. (*Photo Anderson*).
- CIII. — DONATO (?), DÉTAIL DU SONGE DE SAINT MARTIN ; San Francesco, Basilique inférieure, Assise. (*Photo Anderson*).
- CIV. — SIMONE MARTINI, SAINT MARTIN ORDONNÉ CHEVALIER. San Francesco, Basilique inférieure, Assise. (*Photo Anderson*).

- CV. — SIMONE MARTINI, DÉTAIL DU SAINT MARTIN ORDONNÉ CHEVALIER. San Francesco, Basilique inférieure, Assise. (*Photo Anderson*).
- CVI. — SIMONE MARTINI, SAINT MARTIN QUITTE LE MÉTIER DES ARMES. San Francesco, Basilique inférieure, Assise. (*Photo Anderson*).
- CVII. — SIMONE MARTINI, DÉTAIL DU SAINT MARTIN QUITTANT L'ARMÉE. San Francesco, Basilique inférieure, Assise. (*Photo Anderson*).
- CVIII. — SIMONE MARTINI, SAINT MARTIN EN MÉDITATION. San Francesco, Basilique inférieure, Assise. (*Photo Anderson*).
- CIX. — SIMONE MARTINI, MIRACLE DE LA MESSE. San Francesco, Basilique inférieure, Assise. (*Photo Anderson*).
- CX. — SIMONE MARTINI, MORT DE SAINT MARTIN. S. Francesco, Basilique inférieure, Assise. (*Photo Anderson*).
- CXI. — SIMONE MARTINI, OBSÈQUES DE SAINT MARTIN. San Francesco, Basilique inférieure, Assise. (*Photo Anderson*).
- CXII. — SIMONE MARTINI, DÉTAIL DES OBSÈQUES. San Francesco, Basilique inférieure, Assise. (*Photo Anderson*).
- CXIII. — SIMONE MARTINI, UN SAINT. San Francesco, Basilique inférieure, Assise. (*Photo Anderson*).
- CXIV. — SIMONE MARTINI, SAINT BENOIT (?). San Francesco, Basilique inférieure, Assise. (*Photo Anderson*).
- CXV. — SIMONE MARTINI, SAINT ANTOINE (?). San Francesco, Basilique inférieure, Assise. (*Photo Anderson*).
- CXVI. — DONATO (?), SAINT FRANÇOIS. San Francesco, Basilique inférieure, Assise. (*Photo Anderson*).
- CXVII. — DONATO (?), SAINTE CLAIRE. San Francesco, Basilique inférieure, Assise. (*Photo Anderson*).
- CXVIII. — DONATO (?), SAINT LOUIS DE TOLOUSE. San Francesco, Basilique inférieure, Assise. (*Photo Anderson*).
- CXIX. — SIMONE MARTINI, GUIDORICCIO RICCI DEI FOGLIANI. Palazzo pubblicò, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CXX. — SIMONE MARTINI (?), LE BIENHEUREUX AGOSTINO NOVELLO ; PANNEAU CENTRAL. St. Agostino, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CXXI. — SIMONE MARTINI (?), SECOND PANNEAU, à gauche dans la pale d'autel du Bienheureux Agostino, Santo Agostino, Sienne. (*Photo Anderson*).

- CXXII. — SIMONE MARTINI (?), PREMIER PANNEAU, à gauche dans la pale d'autel du Bienheureux Agostino. Santo Agostino, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CXXIII. — SIMONE MARTINI (?), PREMIER PANNEAU, à droite dans la pale d'autel du Bienheureux Agostino, Santo Agostino, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CXXIV. — SIMONE MARTINI (?), DÉTAIL DU SECOND PANNEAU à droite dans la pale d'autel du Bienheureux Agostino. S. Agostino, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CXXV. — SIMONE MARTINI ET LIPPO MEMMI, ANNONCIATION (1333). Uffizi, Florence. (*Photo Anderson*).
- CXXVI. — SIMONE MARTINI, L'ANGE ET LA VIERGE DE L'ANNONCIATION. Uffizi, Florence. (*Photo Anderson*).
- CXXVII. — SIMONE MARTINI, DÉTAIL DE L'ANGE DE L'ANNONCIATION. Uffizi, Florence. (*Photo Anderson*).
- CXXVIII. — SIMONE MARTINI, AUTRE DÉTAIL DE L'ANNONCIATION. Uffizi, Florence. (*Photo Anderson*).
- CXXIX. — SIMONE MARTINI, LA VIERGE DE L'ANNONCIATION STROGANOFF. Iadis collection Stroganoff Rome. (*Photo Anderson*).
- CLXXX. — SIMONE MARTINI, CRUCIFIXION. Musée d'Anvers. (*Photo Braun*).
- CLXXXI. — SIMONE MARTINI, DÉPOSITION. Musée d'Anvers. (*Photo Braun*).
- CLXXXII. — LIPPO MEMMI, MADONE DE LA MISÉRICORDE. Opera del Duomo, Orvieto. (*Photo Anderson*).
- CLXXXIII. — LIPPO MEMMI, MADONE. Collection Bernard Berenson, Settignano.
- CLXXXIV. — LIPPO MEMMI, MADONE. Église dei Servi, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CLXXXV. — LIPPO MEMMI, SAINT JACQUES. Museo Civico, Pise. (*Photo Minist. P. I.*).
- CLXXXVI. — LIPPO MEMMI, SAINT ANSANO ET SAINTE JULITTE de l'ANNONCIATION (1333). Uffizi, Florence. (*Photo Alinari*).
- CLXXXVII. — LIPPO MEMMI, CRUCIFIXION. Pinacothèque Vaticane, Rome. (*Photo Anderson*).
- CLXXXVIII. — BARNA DE SIENA, BAPTEME DE JÉSUS. Collégiale, San Gimignano. (*Photo Anderson*).
- CLXXXIX. — BARNA, VOCATION DE SAINT PIERRE. Collégiale, San Gimignano. (*Photo Alinari*).

- CXL. — BARNA, NOCES DE CANA. Collégiale, San Gimignano. (*Photo Alinari*).
- CXLI. — BARNA, RÉSURRECTION DE LAZARE. Collégiale, San Gimignano. (*Photo Alinari*).
- CXLII. — BARNA, ENTRÉE À JÉRUSALEM. Collégiale, San Gimignano. (*Photo Alinari*).
- CXLIII. — BARNA, DÉTAIL DE L'ENTRÉE À JÉRUSALEM. Collégiale, San Gimignano. (*Photo Alinari*).
- CXLIV. — BARNA, JUDAS ET LES PRETRES. Collégiale, San Gimignano. (*Photo Lombardi*).
- CXLV. — BARNA, DÉTAIL DE LA PRIÈRE AU JARDIN DES OLIVIERS. Collégiale, San Gimignano. (*Photo Lombardi*).
- CXLVI. — BARNA, LE CHRIST PORTANT SA CROIX. Collection Frick, New York. (*Photo Braun*).
- CXLVII. — BARNA, DÉTAIL DE LA MADONE. Église de San Francesco, Asciano. (*Photo Lombardi*).
- CXLVIII. — NADDO CECCARELLI (?), NATIVITÉ. Musée d'Aix en Provence. (*Photo Giraudon*).
- CXLIX. — PIETRO LORENZETTI, MADONE. Cathédrale de Cortone. (*Photo Alinari*).
- CL. — PIETRO LORENZETTI, SAINT GREGOIRE. Académie de Sienne. (*Photo Lombardi*).
- CLI. — PIETRO LORENZETTI, ASSOMPTION. Académie de Sienne. (*Photo Anderson*).
- CLII. — PIETRO LORENZETTI, MADONE. Académie de Sienne. (*Photo Anderson*).
- CLIII. — PIETRO LORENZETTI, MADONE. Collection Bernard Berenson, Settignano.
- CLIV. — PIETRO LORENZETTI, SAINTE AGNÈS. Académie de Sienne. (*Photo Anderson*).
- CLV. — PIETRO LORENZETTI, SAINTE CATHERINE. Académie de Sienne. (*Photo Anderson*).
- CLVI. — PIETRO LORENZETTI, MASSACRE DES INNOCENTS. Église dei Servi, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CLVII. — PIETRO LORENZETTI (?), FESTIN D'ÉRODE. Église dei Servi, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CLVIII. — PIETRO LORENZETTI, JÉSUS DEVANT PILATE. Pinacothèque du Vatican, Rome. (*Photo Anderson*).
- CLIX. — PIETRO LORENZETTI, SAINTS MARTYRS. National Gallery, Londres.

- CLX. – PIETRO LORENZETTI, SONGE D'UN MOINE. (1329 ?).
Académie de Sienne, (*Photo Anderson*).
- CLXI. – PIETRO LORENZETTI, CARMES, (1329 ?). Académie de
Sienne. (*Photo Anderson*).
- CLXII. – PIETRO LORENZETTI, HONORIUS IV APPROUVE
LES RÈGLES DES CARMES. Académie de Sienne.
(*Photo Anderson*).
- CLXIII. – PIETRO LORENZETTI, LA VIERGE, SAINT FRANÇOIS
ET SAINT JEAN BAPTISTE. San Francesco, Ba-
silique inférieure, Assise. (*Photo Anderson*).
- CLXIV. – PIETRO LORENZETTI, LA VIERGE, SAINT FRANÇOIS
ET SAINT JEAN L'EVANGÉLISTE. San Francesco,
Basilique inférieure, Assise. (*Photo Anderson*).
- CLXV. – PIETRO LORENZETTI, DÉTAIL DE LA VIERGE. San
Francesco, Basilique inférieure, Assise. (*Photo An-
derson*).
- CLXVI. – PIETRO LORENZETTI. CRUCIFIXION. San Francesco,
Basilique inférieure, Assise. (*Photo Anderson*).
- CLXVII. – PIETRO LORENZETTI, DÉTAIL DE LA CRUCIFIXION.
San Francesco, Basilique inférieure, Assise. (*Photo
Anderson*).
- CLXVIII. – PIETRO LORENZETTI, DÉPOSITION. San Francesco,
Basilique inférieure, Assise. (*Photo Anderson*).
- CLXIX. – PIETRO LORENZETTI ET SES ÉLÈVES, LA CÈNE. San
Francesco, Basilique inférieure, Assise. (*Photo Ander-
son*).
- CLXX. – PIETRO LORENZETTI ET SES ÉLÈVES, LAVEMENT DES
PIEDS. San Francesco, Basilique inférieure, Assise.
(*Photo Anderson*).
- CLXXI. – PIETRO LORENZETTI ET SES ÉLÈVES, FLAGELLATION.
San Francesco, Basilique inférieure, Assise (*Photo
Anderson*).
- CLXXII. – PIETRO LORENZETTI, CRUCIFIXION (1331 ?). San
Francesco, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CLXXIII. – PIETRO LORENZETTI (?), ALLÉGORIE. Académie de
Sienne. (*Photo Anderson*).
- CLXXIV. – PIETRO LORENZETTI (?), PAYSAGE. Académie de Sienne.
(*Photo Anderson*).
- CLXXV. – PIETRO LORENZETTI (?), PAYSAGE. Académie de Sienne.
(*Photo Anderson*).
- CLXXVI. – PIETRO LORENZETTI, NATIVITÉ DE LA VIERGE (1342)
Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).

- CLXXVII. — PIETRO LORENZETTI, DÉTAIL DE LA NATIVITÉ DE LA VIERGE. Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CLXXVIII. — PIETRO LORENZETTI, PALE D'AUTEL DE LA SAINTE HUMILITÉ (1341). Uffizi, Florence. (*Photo Anderson*).
- CLXXIX. — PIETRO LORENZETTI, SAINTE LUCIE. Santa Lucia tra le rovine, Florence. (*Photo Alinari*).
- CLXXX. — AMBROGIO LORENZETTI, MADONE DITE « DEL LATTE ». Séminaire de Sienne. (*Photo Anderson*).
- CLXXXI. — AMBROGIO LORENZETTI, MADONE (1330 ?). Roccalbegna (Grosseto).
- CLXXXII. — AMBROGIO LORENZETTI, MARTYRE DES FRANCISCAINS À CEUTA (1331). San Francesco, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CLXXXIII. — AMBROGIO LORENZETTI, DÉTAIL DU MARTYRE DES FRANCISCAINS. San Francesco, Sienne. (*Photo Lombardi*).
- CLXXXIV. — AMBROGIO LORENZETTI, BONIFACE VIII ACCUEILLE SAINT LOUIS COMME NOVICE (1331). Partie gauche. San Francesco, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CLXXXV. — AMBROGIO LORENZETTI, BONIFACE VIII ACCUEILLE SAINT LOUIS (1331). Partie droite. San Francesco, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CLXXXVI. — AMBROGIO LORENZETTI, DÉTAIL DU BONIFACE VIII QUI ACCUEILLE SAINT LOUIS. San Francesco, Sienne. (*Photo Lombardi*).
- CLXXXVII. — AMBROGIO LORENZETTI, AUTRE DÉTAIL DU BONIFACE VIII QUI ACCUEILLE SAINT LOUIS. San Francesco, Sienne. (*Photo Lombardi*).
- CLXXXVIII. — AMBROGIO LORENZETTI, ÉPISODES DE LA LEGENDE DE SAINT NICOLAS DE BARI. Uffizi, Florence. (*Photo Alinari*).
- CLXXXIX. — AMBROGIO LORENZETTI, ÉPISODES DE LA LEGENDE DE SAINT NICOLAS DE BARI. Uffizi, Florence. (*Photo Alinari*).
- CXC. — AMBROGIO LORENZETTI, MADONE ET SAINTS. Académie de Sienne. (*Photo Anderson*).
- CXCI. — AMBROGIO LORENZETTI, PRÉSENTATION AU TEMPLE (1342). Uffizi, Florence. (*Photo Alinari*).
- CXCII. — AMBROGIO LORENZETTI, LA PAIX. Palazzo pubblico, Sienne. (*Photo Anderson*).

- CXCIII. — AMBROGIO LORENZETTI, LA FERMETÉ ET LA PRUDENCE. Palazzo pubblico, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CXCIV. — AMBROGIO LORENZETTI, La CONCORDE. Palazzo pubblico, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CXCV. — AMBROGIO LORENZETTI, LA JUSTICE. Palazzo pubblico, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CXCVI. — AMBROGIO LORENZETTI, LES CITOYENS, de la fresque du BON GOUVERNEMENT (1337-1340). Palazzo pubblico, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CXCVII. — AMBROGIO LORENZETTI, EFFETS DU BON GOUVERNEMENT DANS LA CITÉ (1337-1340). Palazzo pubblico, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CXCVIII. — AMBROGIO LORENZETTI, DÉTAIL DU BON GOUVERNEMENT DANS LA CITÉ. Palazzo pubblico, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CXCIX. — AMBROGIO LORENZETTI, AUTRE DÉTAIL DU BON GOUVERNEMENT DANS LA CITÉ. Palazzo pubblico, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CC. — AMBROGIO LORENZETTI, EFFETS DU BON GOUVERNEMENT DANS LA CAMPAGNE. Palazzo pubblico, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CCI. — AMBROGIO LORENZETTI, DÉTAIL DU BON GOUVERNEMENT DANS LA CAMPAGNE. Palazzo pubblico, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CCII. — AMBROGIO LORENZETTI, LE MAUVAIS GOUVERNEMENT (1337-1340). Palazzo pubblico, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CCIII. — AMBROGIO LORENZETTI, DÉTAIL DU MAUVAIS GOUVERNEMENT. Palazzo pubblico, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CCIV. — AMBROGIO LORENZETTI, L'ÉTÉ. Palazzo pubblico, Sienne. (*Photo Lombardi*).
- CCV. — AMBROGIO LORENZETTI, L'HIVER. Palazzo pubblico, Sienne. (*Photo Lombardi*).
- CCVI. — AMBROGIO LORENZETTI, MADONE ET SAINTS. Municipie, Massa Marittima. (*Photo Alinari*).
- CCVII. — AMBROGIO LORENZETTI, DÉTAIL DE LA MADONE ET SAINTS. Municipie, Massa Marittima. (*Photo Alinari*).
- CCVIII. — AMBROGIO LORENZETTI, ANGE DE L'ANNONCIATION (1344). Académie de Sienne. (*Photo Anderson*).

- CCIX. — AMBROGIO LORENZETTI, MADONE DE L'ANNONCIATION (1344). Académie de Sienne. (*Photo Anderson*).
- CCX. — AMBROGIO LORENZETTI, DÉTAIL DE LA MADONE DE L'ANNONCIATION. Académie de Sienne. (*Photo Lombardi*).
- CCXI. — AMBROGIO LORENZETTI, POLYPTYQUE ; jadis dans le convent de Sainte Petronille. Académie de Sienne. (*Photo Anderson*).
- CCXII. — AMBROGIO LORENZETTI, DÉPOSITION ; du polyptyque de Sainte Petronille. Académie de Sienne (*Photo Anderson*).
- CCXIII. — AMBROGIO LORENZETTI, SAINTE DOROTHÉE, du polyptyque de Sainte Petronille. Académie de Sienne. (*Photo Lombardi*).
- CCIV. — DISCIPLE DES LORENZETTI (?), LAPIDATION DE SAINT ETIENNE. Pinacothèque du Vatican. Rome. (*Photo Anderson*).
- CCXV. — DISCIPLE DES LORENZETTI (?), ENSEVELISSEMENT DES CORPS DE SAINT ETIENNE, DE SAINT NICODÈME, etc. Pinacothèque du Vatican, Rome. (*Photo Anderson*).
- CCXVI. — DISCIPLE DES LORENZETTI (?), TRANSLATION DU CORPS DE SAINT ETIENNE. Pinacothèque du Vatican, Rome. (*Photo Anderson*).
- CCXVII. — DISCIPLE DES LORENZETTI (?), SECONDE SEPULTURE. Pinacothèque du Vatican, Rome. (*Photo Anderson*).
- CCXVIII. — ANDREA VANNI, MADONE. Fitzwilliam Museum, Cambridge. (*Photo Mansell*).
- CCIX. — ANDREA VANNI, MADONE. S. Spirito, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CCXX. — ANDREA VANNI, MADONE. S. Francesco, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CCXXI. — ANDREA VANNI, SAINTE CATHERINE DE SIENNE. S. Domenico, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CCXXII. — LIPPO VANNI, SAINT PIERRE MARTYR, SAINT DOMINIQUE ET SAINT THOMAS D'AQUIN. Pinacothèque du Vatican, Rome. (*Photo Anderson*).
- CCXXIII. — LUCA DI TOMMÉ, ASSOMPTION. Collection Jarves, New Haven.
- CCXXIV. — BARTOLO DI FREDI, ADORATION DES MAGES. Académie de Sienne. (*Photo Anderson*).

- CCXXV. – BARTOLO DI FREDI, SCÈNES DE LA VIE DE MARIE. Académie de Sienne. (*Photo Anderson*).
- CCXXVI. – BARTOLO DI FREDI, NATIVITÉ DE LA VIERGE. S. Agostino, San Gimignano. (*Photo Alinari*).
- CCXXVII. – ÉCOLE DE BARTOLO DI FREDI, DES SCÈNES DE LA VIE CONJUGALE. Salle de la Tour, Palazzo pubblico, San Gimignano. (*Photo Alinari*).
- CCXXVIII. – PAOLO DI GIOVANNI FEI, NATIVITÉ DE LA VIERGE. Académie de Sienne. (*Photo Anderson*).
- CCXXIX. – PAOLO DI GIOVANNI FEI, MADONE. Cathédrale de Sienne, (*Photo Anderson*).
- CCXXX. – TADDEO DI BARTOLO, DU TABLEAU D'AUTEL, autrefois à San Francesco (1403). Pinacothèque, Pérouse. (*Photo Anderson*).
- CCXXXI. – TADDEO DI BARTOLO, MADONE ET SAINTS. Collection R. Gualino, Turin.
- CCXXXII. – TADDEO DI BARTOLO, DÉTAIL D'UN CHRIST EN CROIX. Académie de Sienne. (*Photo Lombardi*).
- CCXXXIII. – TADDEO DI BARTOLO, SAINT JEAN ; Du Christ en Croix ; à l'Académie de Sienne. (*Photo Lombardi*).
- CCXXXIV. – TADDEO DI BARTOLO, SAINT PIERRE MARTYR. Académie de Sienne. (*Photo Anderson*).
- CCXXXV. – TADDEO DI BARTOLO, JUPITER ET MARS. Palazzo pubblico, Sienne. (*Photo Lombardi*).
- CCXXXVI. – TADDEO DI BARTOLO, OBSÈQUES DE LA VIERGE (1406). Palazzo pubblico, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CCXXXVII. – TADDEO DI BARTOLO, RÉSURRECTION DE LA VIERGE. Pinacothèque du Vatican, Rome. (*Photo Anderson*).
- CCXXXVIII. – TADDEO DI BARTOLO, DAMNÉS (1393). Collégiale, San Gimignano. (*Photo Alinari*).
- CCXXXIX. – TADDEO DI BARTOLO, DAMNÉS (1393). Collégiale, San Gimignano. (*Photo Alinari*).
- CCXL. – GREGORIO DI CECCO, MADONE (1423). Opera del Duomo, Sienne. (*Photo Anderson*).
- CCXLI. – ANDREA DI BARTOLO, SAINT JOACHIM ET LES BERGERS. Pinacothèque du Vatican, Rome. (*Photo Anderson*).
- CCXLII. – SASSETTA, NATIVITÉ DE LA VIERGE ; partie inférieure. Prevôté, Asciano. (*Photo Alinari*).
- CCXLIII. – SASSETTA, NATIVITÉ DE LA VIERGE ; Panneau central de la partie supérieure. Prevôté, Asciano. (*Photo Alinari*).

- CCXLIV. — SASSETTA, SAINT THOMAS. Galerie de Budapest.
(*Photo Hanfstaengl*).
- CCXLV. — SASSETTA, VISION DE SAINT THOMAS. Pinacothèque
du Vatican, Rome. (*Photo Anderson*).
- CCXLVI. — SASSETTA, LES MAGES ET L'ÉTOILE. Collection
Maitland Griggs, New York.
- CCXLVII. — SASSETTA, SAINT MARTIN ET LE PAUVRE. Collec-
tion Chigi Saracini, Sienne. (*Photo Lombardi*).
- CCXLVIII. — SASSETTA, SAINT FRANÇOIS EN EXTASE (1444).
Collection Bernard Berenson, Settignano.
- CCXLIX. — SASSETTA, MARIAGE DE SAINT FRANÇOIS (1444).
Musée Condé, Chantilly.
- CCL. — SASSETTA, TENTATION DE SAINT ANTOINE. Col-
lection Jarves, New Haven.
- CCLI. — SASSETTA, UNE SCÈNE DE LA VIE DE SAINT AN-
TOINE ABBÉ. Collection Lehman, New York.
- CCLII. — GIOVANNI DI PAOLO, MADONE. Académie de Sienne.
(*Photo Anderson*).
- CCLIII. — GIOVANNI DI PAOLO, SAINT JÉRÔME. Académie de
Sienne. (*Photo Anderson*).
- CCLIV. — GIOVANNI DI PAOLO, DÉTAIL DE LA FUITE EN
EGYPTE. Académie de Sienne. (*Photo Anderson*).
- CCLV. — SANO DI PIETRO, L'ANNONCE AUX BERGERS. A-
cadémie de Sienne. (*Photo Lombardi*).
- CCLVI. — SANO DI PIETRO, PRÉDICATION DE SAINT BER-
NARDIN. Salle du Capitole, Cathédrale de Sienne.
(*Photo Anderson*).





























Duccio - «MAESTÀ» (1308-1311)
Opera del Duomo, Siena

(photo Anderson)



















XXIII

Duccio - SAINTE AGNÈS; de la «MAESTÀ»
Opera del Duomo, Sienne

(photo Anderson)



DUCCIO - ANNONCIATION; de la « MAESTÀ »
National Gallery, Londres















XXXI

Duccio - TENTATION DU CHRIST; de la « MAESTÀ »
Collection Frick, New York

(photo « Artists Illustrators LTD »)







XXXIV

Duccio - LAVEMENT DES PIEDS; de la «MAESTÀ»

Opera del Duomo, Sienne

(photo Anderson)





(photo Anderson)

Duccio - ARRESTATION DE JÉSUS; de la « MAESTÀ »
Opera del Duomo, Sienne





XXXVIII

DUCCIO - JÉSUS DEVANT PILATE, de la « MAESTÀ »
Opera del Duomo, Sienne

(photo Anderson)





XL

DUCCIO - GROUPE À GAUCHE DE LA CRUCIFIXION
Opera del Duomo, Sienne

(photo Anderson)













XLVI

DUCCIO - DÉTAIL DES MARIES AU SÉPULCRE
Opera del Duomo, Sienne

(photo Anderson)

























(photo Anderson)

ATELIER DE DUCCIO - POLYPTYQUE
Académie de Sienne







LXI

ECOLE DE DUCCIO - MADONE
Collection Tadini - Buoninsegni, Florence



LXII

PSEUDO MAESTRO GILIO - MADONE
Académie de Sienne

(photo Alinari)













LXVIII

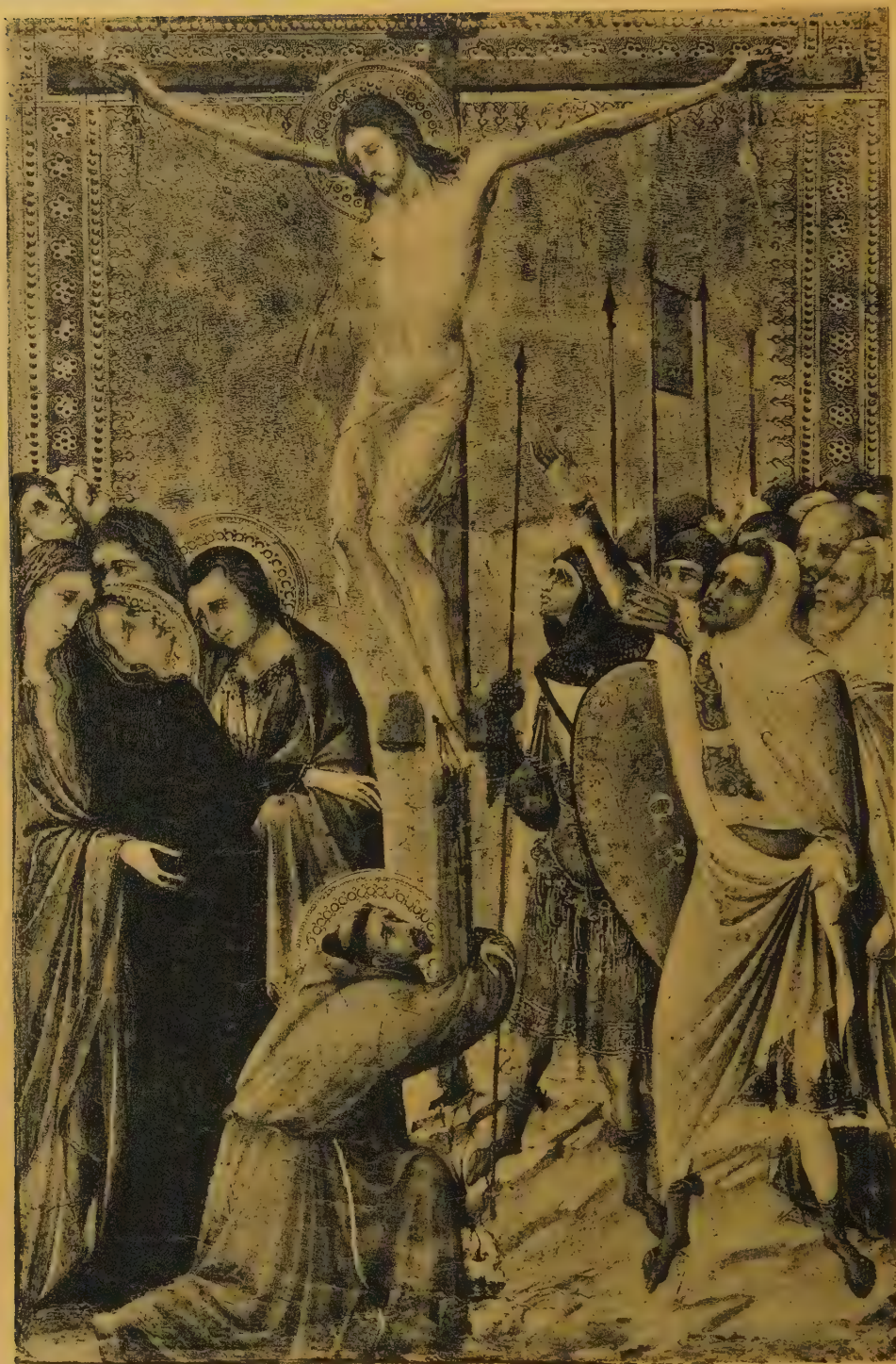
UGOLINO LORENZETTI - NATIVITÉ (environ 1330-1340)
Fogg Art Museum, Cambridge U. S. A.



LXIX

UGOLINO LORENZETTI - S. ANSANO ET S. GALGANO
Académie de Sienne

(photo Lombardi)







LXXII

SEGNA DI BONAVENTURA - QUATRE PANNEAUX D'UN POLYPTYQUE
Académie de Sienne

(photo Anderson)





LXXIV

MEMMO DI FILIPPuccio ET LIppo MEMMI - «MAESTÀ» (1317)
Palazzo pubblico, S. Gimignano

(photo Alinari)





LXXVI

SIMONE MARTINI - DÉTAIL DE LA «MAESTÀ»
Palazzo pubblico, Sienne

(photo Anderson)



LXXVII

SIMONE MARTINI - MADONE de la «MAESTÀ»
Palazzo pubblico, Sienne

(photo Anderson)



LXXVIII

SIMONE MARTINI - UNE SAINTE; de la «MAESTÀ»
Palazzo pubblico, Sienne

(photo Anderson)



LXXIX

SIMONE MARTINI - UNE SAINTE; de la «MAESTÀ»
Palazzo pubblico, Sienne

(photo Anderson)





LXXXI

SIMONE MARTINI - LE SAUVEUR
Pinacothèque du Vatican, Rome

(photo Anderson)



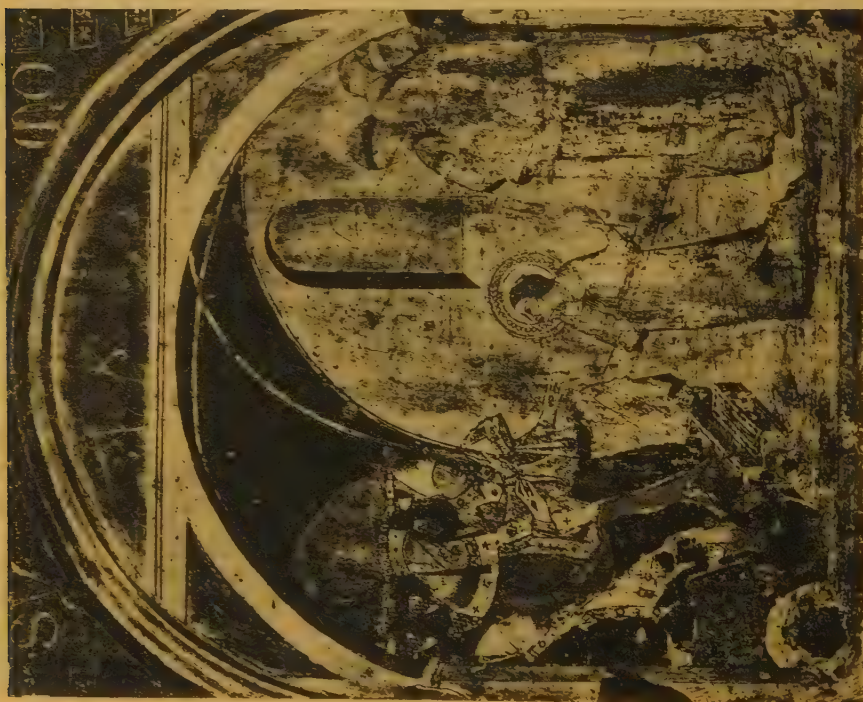
LXXXII

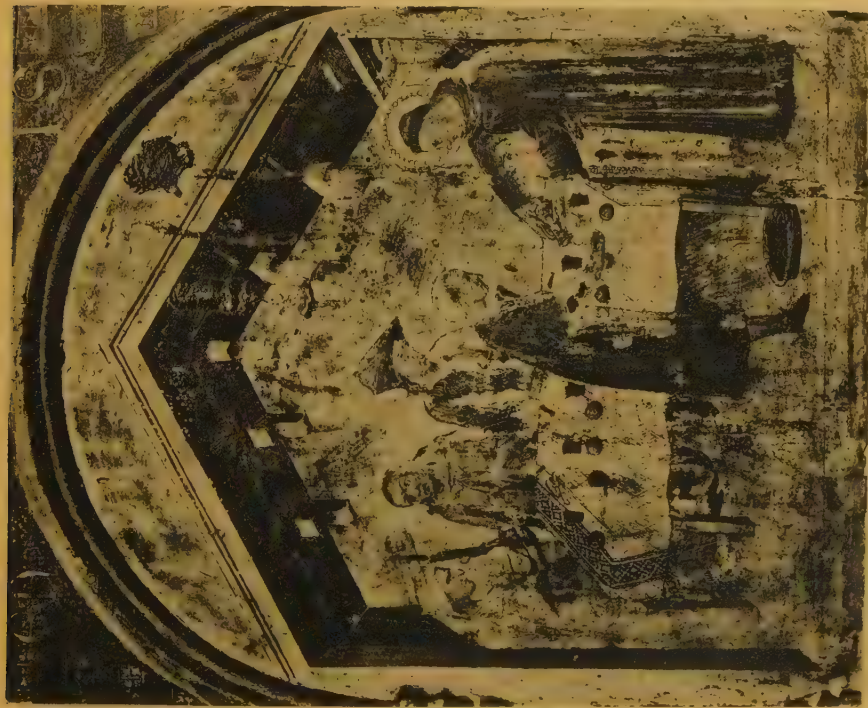
SIMONE MARTINI - SAINT LOUIS DE TOLOUSE
COURONNE ROBERT D'ANJOU (1317)

Musée national, Naples

(photo Anderson)







LXXXV

SIMONE MARTINI - DEUX AUTRES COMPARTIMENTS DE PRÉDELLE
du « Saint-Louis de Toulouse »
Musée national, Naples



(photo Anderson)



LXXXVI

SIMONE MARTINI · MADONE
Palais Venezia, Rome

(photo Anderson)





LXXXVIII

SIMONE MARTINI - POLYPTYQUE DE PISE; panneaux 1 et 2
Sainte Catherine, Pise

(photo Alinari)



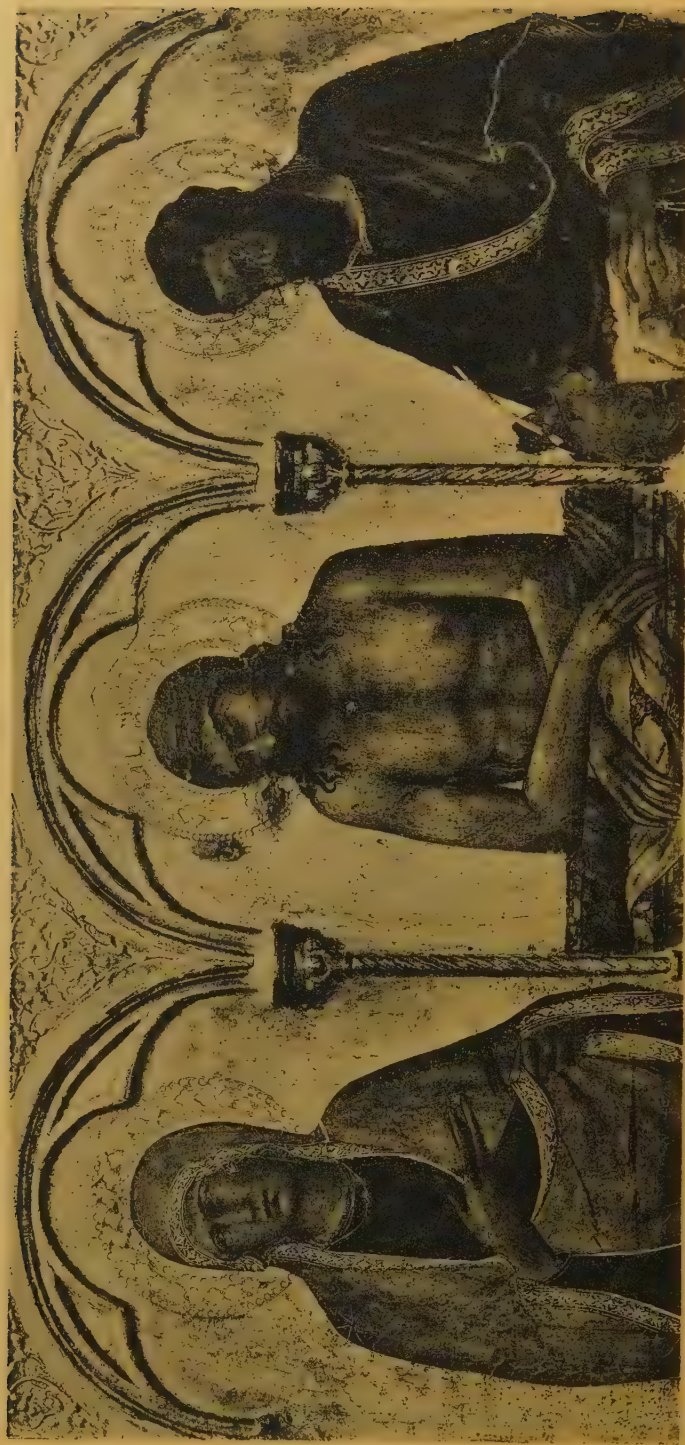
LXXXIX

SIMONE MARTINI - POLYPTYQUE DE PISE; panneaux 3 et 5
 Panneau 3 à Sainte Catherine, Pise. Panneau 5 au Museo Civico, Pise

(photo Alinari)







XCII

SIMONE MARTINI - POLYPTYQUE DE PISE - centre de la prédelle
Museo Civico, Pise

(photo Minist. P. I)





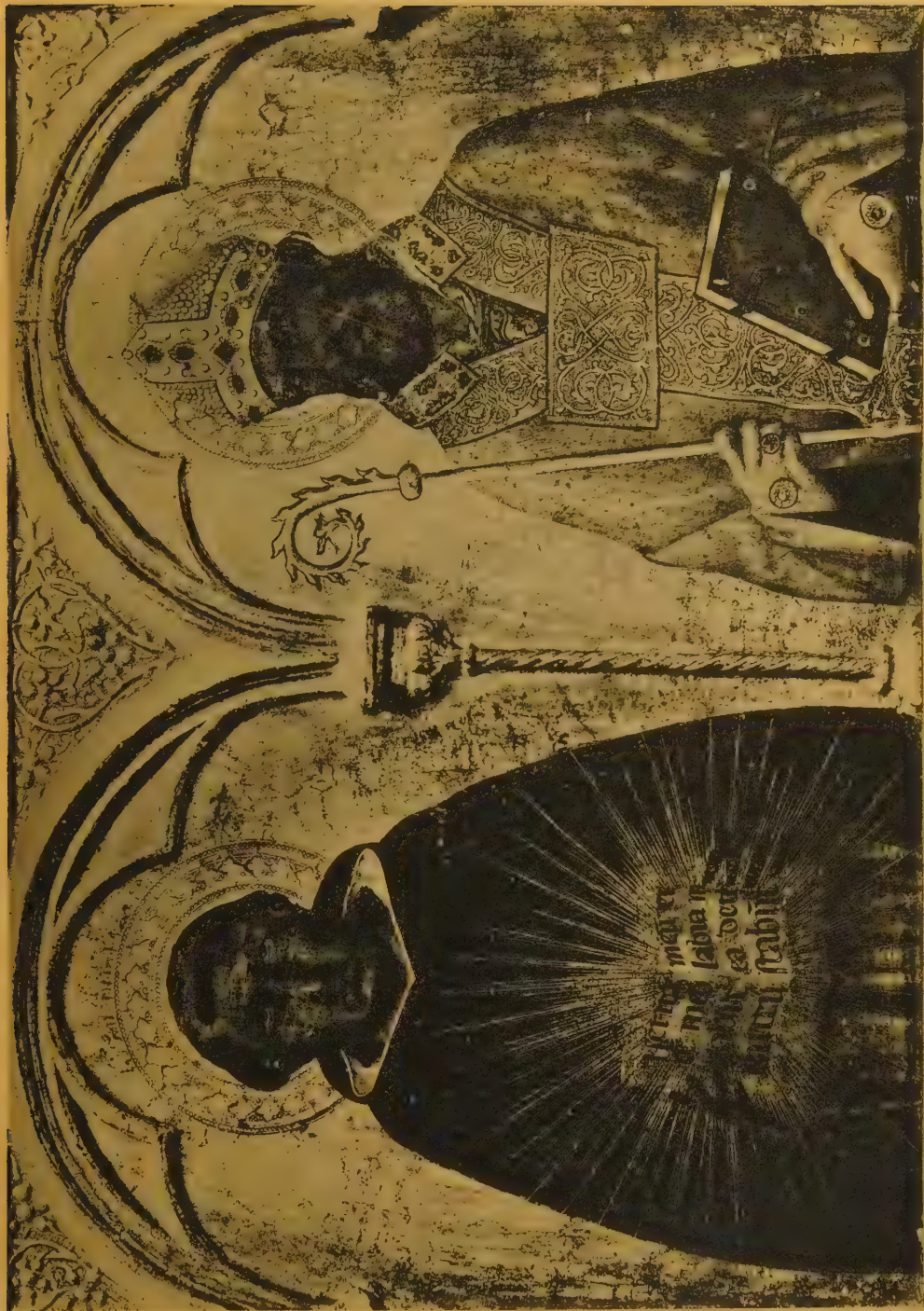




XCVI

SIMONE MARTINI - PRÉDELLE DU POLYPTYQUE; compartiments 7 et 8
Museo Civico, Pise

(photo Minist. P. I.)







XCIX

SIMONE MARTINI - PANNEAU D'UN POLYPTYQUE
Collection Gardner, Boston

(photo Anderson)



C

SIMONE MARTINI - SAINTE CATHERINE (?)

Collection Lichtenstein, Vienne





CII SIMONE MARTINI (ET DONATO?) JÉSUS APPARAÎT EN SONGE À SAINT MARTIN (photo Anderson)
San Francesco, Basilique Inférieure, Assise









CVI

SIMONE MARTINI - SAINT MARTIN QUITTE LE MÉTIER DES ARMES
San Francesco, Basilique Inférieure, Assisi

(photo Anderson)



CVII

SIMONE MARTINI - DÉTAIL DE SAINT MARTIN QUITTANT L'ARMÉE (photo Anderson)
San Francesco, Basilique Inférieure, Assise



CVIII

SIMONE MARTINI - SAINT MARTIN EN MÉDITATION
Sán Francesco, Basilique Inférieure, Assise

(photo Anderson)







CXI

SIMONE MARTINI - OBSÈQUES DE SAINT MARTIN
San Francesco, Basilique Inférieure, Assise

(photo Anderson)





CXIII

SIMONE MARTINI - UN SAINT
San Francesco, Basilique Inférieure, Assise

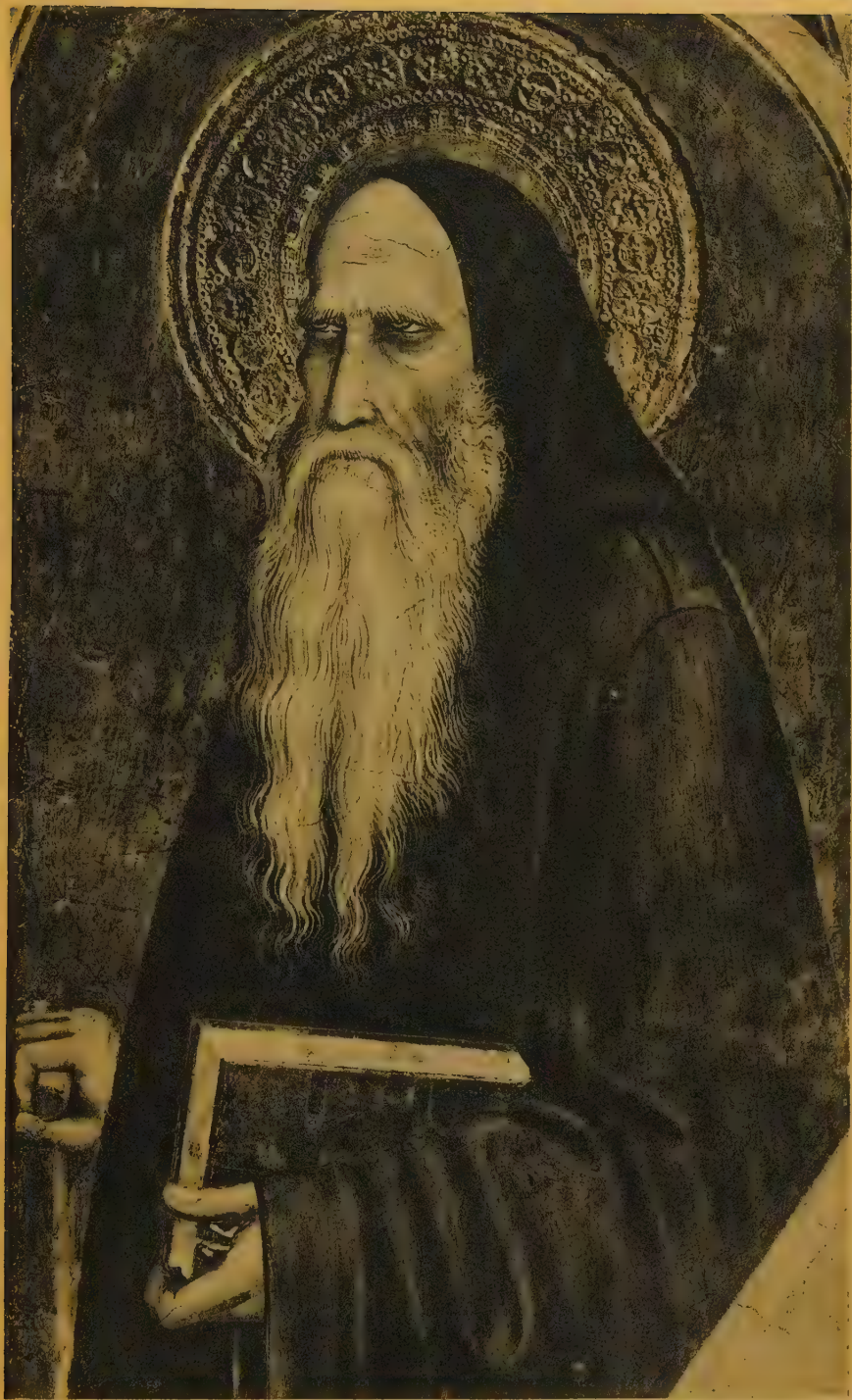
(photo Anderson)



CXIV

SIMONE MARTINI - SAINT BENOÎT (?)
San Francesco, Basilique Inférieure, Assise

(photo Anderson)



CXV

SIMONE MARTINI - SAINT ANTOINE (?)
San Francesco, Basilique Inférieure, Assise

(photo Anderson)



CXVI

DONATO (?) - SAINT FRANÇOIS
San Francesco, Basilique Inférieure, Assise

(photo Anderson)



CXVII

DONATO (?) - SAINTE CLAIRE
San Francesco, Basilique Inférieure, Assise

(photo Anderson)



CXVIII

DONATO (?) · SAINT LOUIS DE TOULOUSE
San Francesco, Basilique Inférieure, Assise

(photo Anderson)







CXXI

SIMONE MARTINI (?) - SECOND PANNEAU
à gauche dans la pale d'autel du Bienheureux Agostino
S. Agostino, Sienne

(photo Anderson)



CXXII

SIMONE MARTINI (?) - PREMIER PANNEAU
à gauche dans la pale d'autel du Bienheureux Agostino
S. Agostino, Sienne

(photo Anderson)



CXXIII

SIMONE MARTINI (?) - PREMIER PANNEAU
à droite dans la pale d'autel du Bienheureux Agostino
S. Agostino, Sienne

(photo Anderson)







CXXVI

SIMONE MARTINI - L'ANGE ET LA VIERGE DE L'ANNONCIATION
Uffizi, Florence



(photo Anderson)









CXXX

SIMONE MARTINI - CRUCIFIXION
Musée d'Anvers

(photo Braun)



CXXXI

SIMONE MARTINI - DÉPOSITION
Musée d'Anvers

(photo Braun)



CXXXII

LIPPO MEMMI - MADONE DE LA MISÉRICORDE
Opera del Duomo, Orvieto

(photo Anderson)



CXXXIII

LIPPO MEMMI - MADONE
Collection Bernard Berenson, Sestignano



CXXXIV

LIPPO MEMMI - MADONE
Eglise dei Servi, Sienne

(photo Anderson)



CXXXV

LIPPO MEMMI - SAINT JACQUES
Museo Civico, Pise

(photo Minist. P. I.)







CXXXVIII

BARNA DE SIENA - BAPTÊME DE JÉSUS
Collégiale, San Gimignano

(photo Anderson)



CXXXIX

BARNA - VOCATION DE SAINT PIERRE
Collégiale, San Gimignano

(photo Alinari)



CXL

BARNA - NOCES DE CANA
Collégiale, San Gimignano

(photo Alinari)





CXLII

BARNA - ENTRÉE À JÉRUSALEM
Collégiale, San Gimignano

(photo Alinari)





CXLIV

BARNA - JUDAS ET LES PRÊTRES
Collégiale, San Gimignano

(photo Lombardi)







CXLVII

BARNA - DÉTAIL DE LA MADONE
Eglise de San Francesco, Asciano

(photo Lombardi)



CXLVIII

NADDO CECCARELLI(?) - NATIVITÉ
Musée d'Aix en Provence

(photo Giandon)



CXLIX

PIETRO LORENZETTI - MADONE
Cathédrale de Cortone

(photo Alinari)



CL

PIETRO LORENZETTI - SAINT GRÉGOIRE
Académie de Sienne

(photo Lombardi)



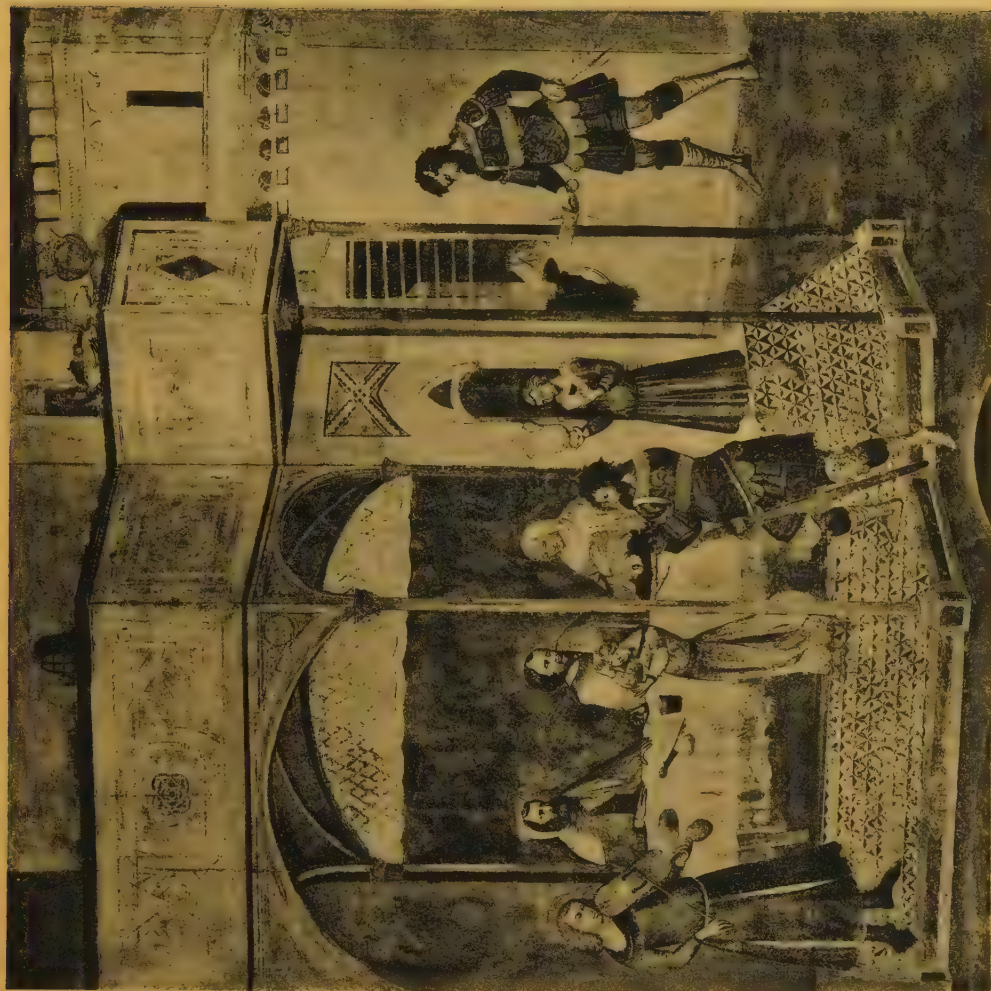














CLVIII

PIETRO LORENZETTI - JÉSUS DEVANT PILATE

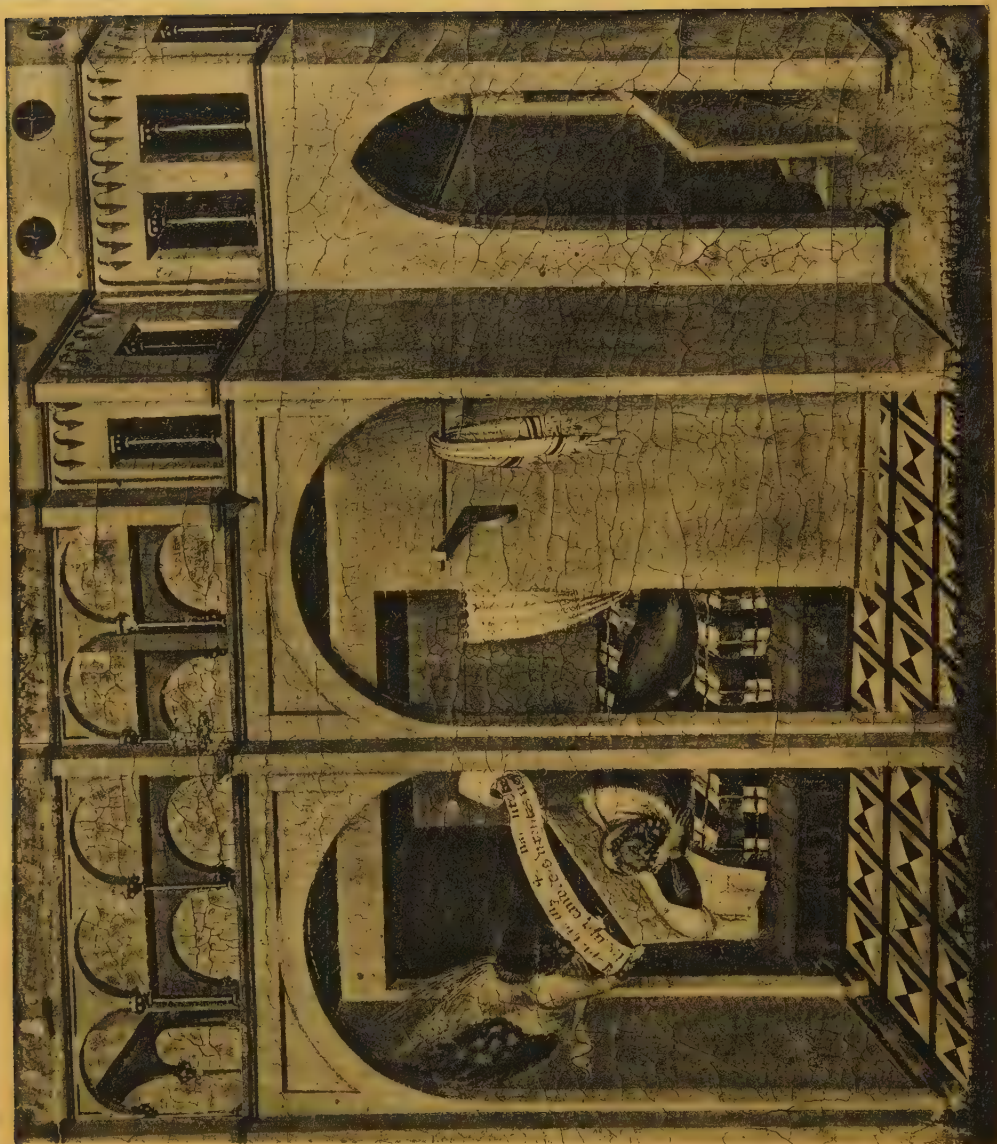
Pinacothèque du Vatican, Rome

(photo Anderson)



CLIX

PIETRO LORENZETTI - SAINTS MARTYRS
National Gallery, Londres









PIETRO LORENZETTI - LA VIERGE, SAINT FRANÇOIS ET SAINT JEAN-BAPTISTE
San Francesco, Basilique inférieure, Assise

(photo Anderson)





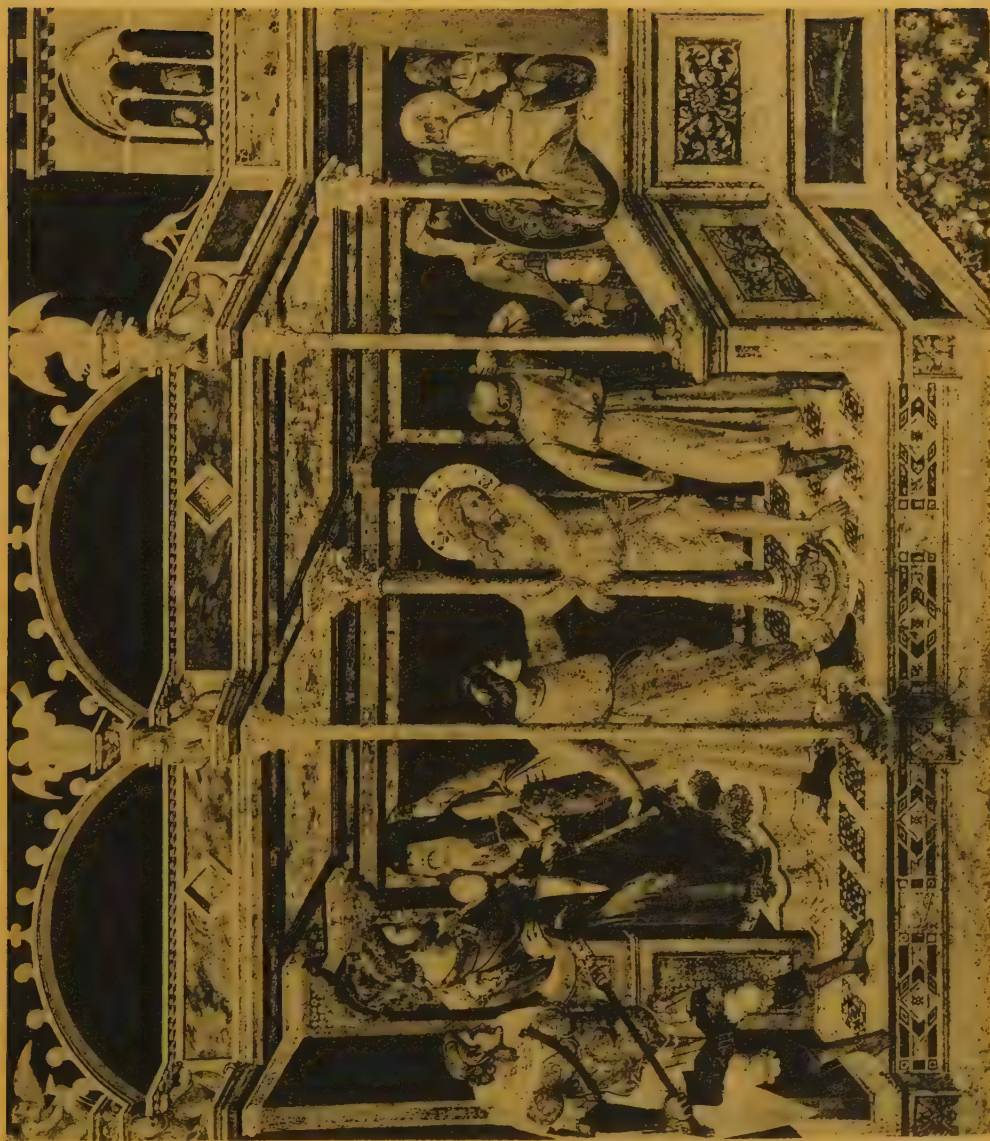














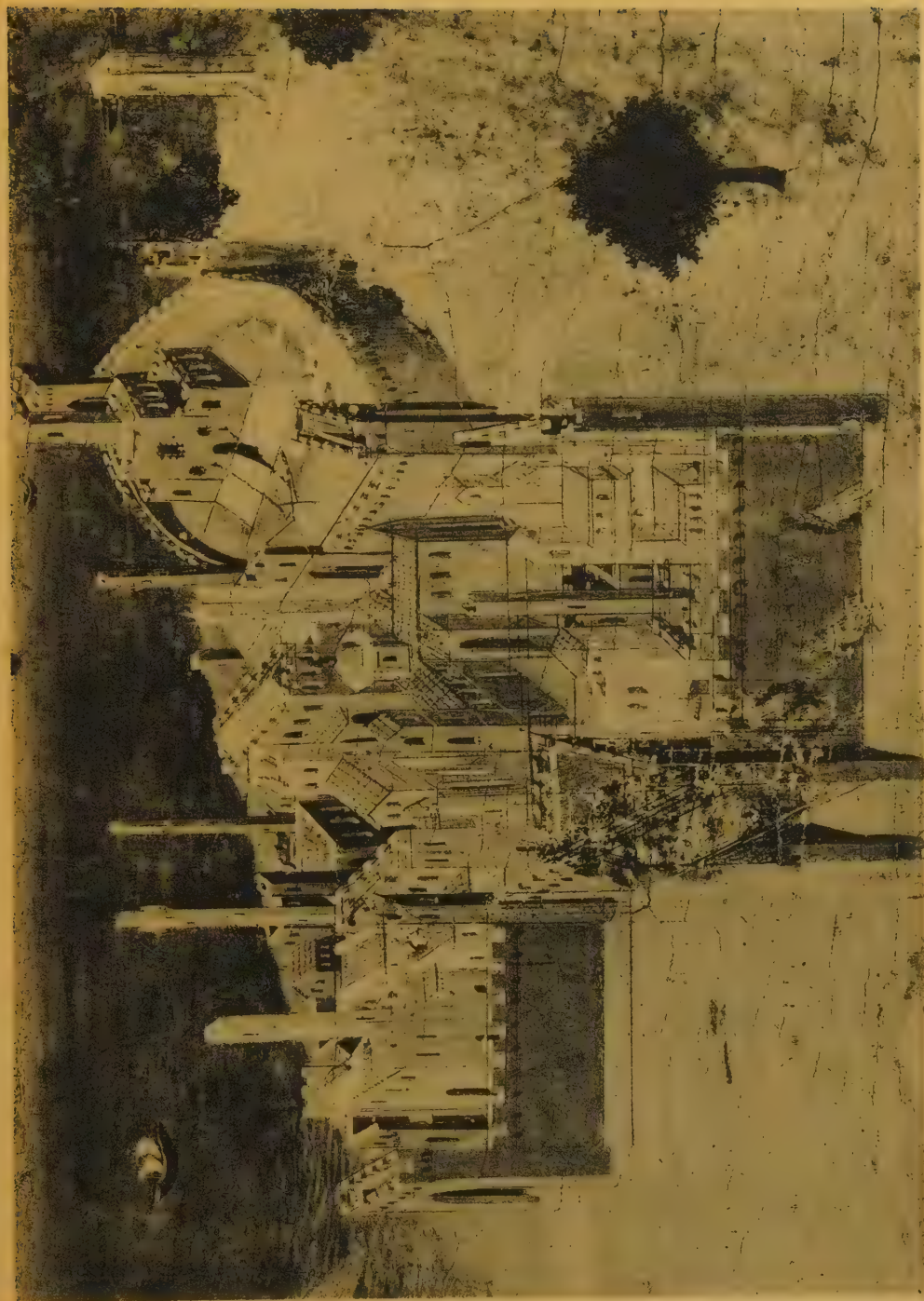


CIXXXIII

PIETRO LORENZETTI? - ALLÉGORIE
Académie de Sienne

(photo Anderson)

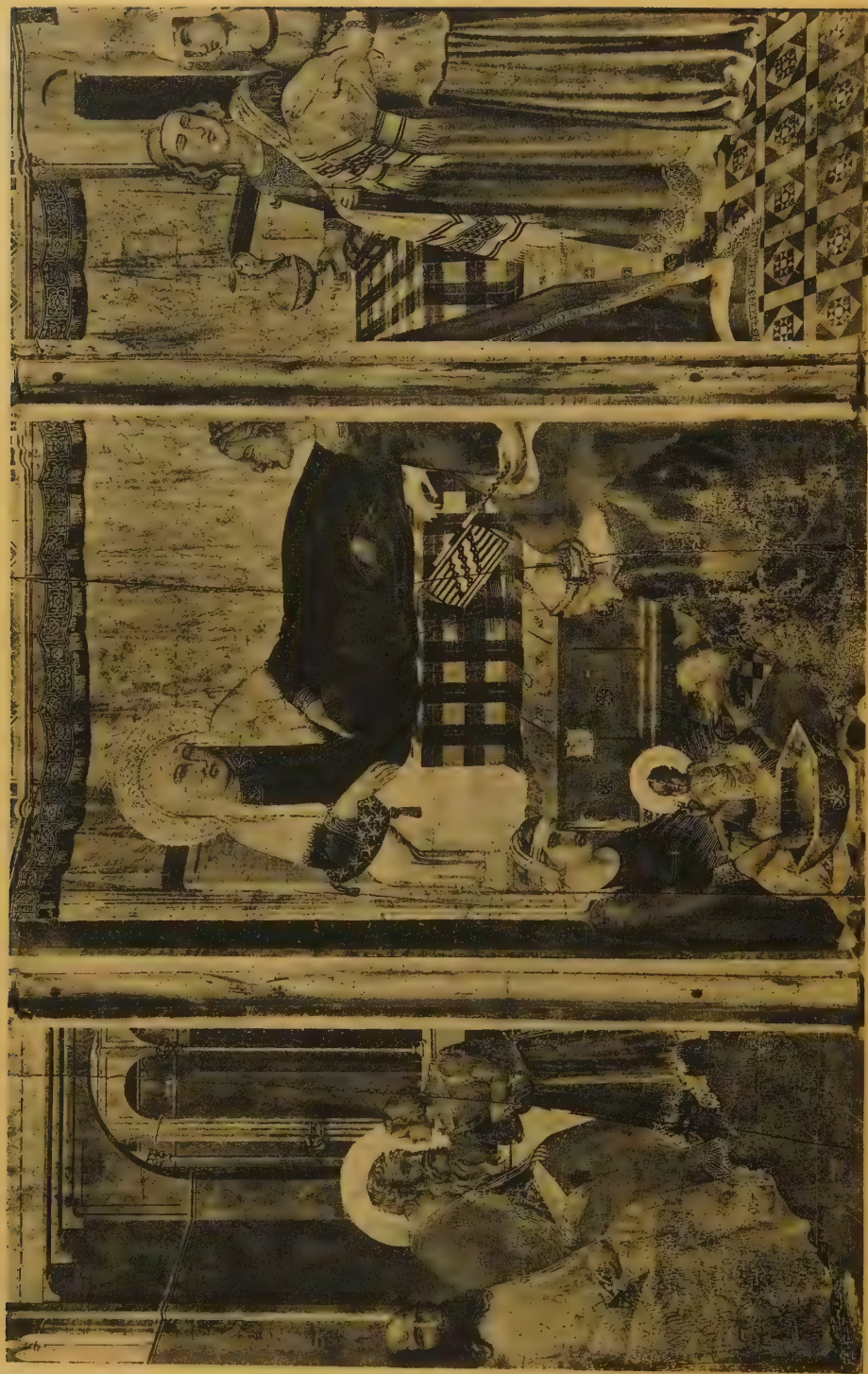




CLXXV

PIETRO LORENZETTI (?) - PAYSAGE
Académie de Sienne

(photo Anderson)



CLXXVI

PIETRO LORENZETTI - NATIVITÉ DE LA VIERGE (1342)
Opera del Duomo, Sienne

(photo Anderson)







CLXXIX

PIETRO LORENZETTI - SAINTE LUCIE
Santa Lucia tra le Rovinate, Florence

(photo Alinari)



CLXXX

AMBROGIO LORENZETTI - MADONE DITE «DEL LATTE»

(photo Anderson)

Séminaire de Sienne



CLXXXI

AMBROGIO LORENZETTI - MADONE (1330 ?)

Roccalbegna (Grosseto)



CLXXXII

AMBROGIO LORENZETTI - MARTYRE DES FRANCISCAINS À CEUTA (1331)

San Francesco, Sienne

(photo Anderson)



CLXXXIII

AMBROGIO LORENZETTI - DÉTAIL DU MARTYRE DES FRANCISCAINS (photo Lombardi)
San Francesco, Sienns



CLXXXIV

AMBROGIO LORENZETTI - BONIFACE VIII
ACCUEILLE SAINT LOUIS COMME NOVICE (1331) Partie gauche
San Francesco, Sienne

(photo Anderson)



CLXXXV

AMBROGIO LORENZETTI - BONIFACE VIII
ACCUEILLE SAINT LOUIS (1331) Partie droite
San Francesco, Sienne

(photo Anderson)



CLXXXVI

AMBROGIO LORENZETTI - DÉTAIL DE BONIFACE VIII QUI ACCUELLE SAINT LOUIS
San Francesco, Sienne

(photo Lombardi)



CLXXXVII

AMBRGIO LORENZETTI - AUTRE DÉTAIL
DE BONIFACE VIII QUI ACCUEILLE SAINT LOUIS
San Francesco, Sienne

(photo Lombardi)







CXC

AMBROGIO LORENZETTI - MADONE ET SAINTS
Académie de Sienne

(photo Anderson)





CXCII

AMBROGIO LORENZETTI - LA PAIX

Palazzo pubblico, Sienne

(photo Anderson)



CXCIII

AMBROGIO LORENZETTI - LA FERMETÉ ET LA PRUDENCE (photo Anderson)
Palazzo pubblico, Sienne



CXCIV

AMBROGIO LORENZETTI - LA CONCORDE
Palazzo pubblico, Sienne

(photo Anderson)

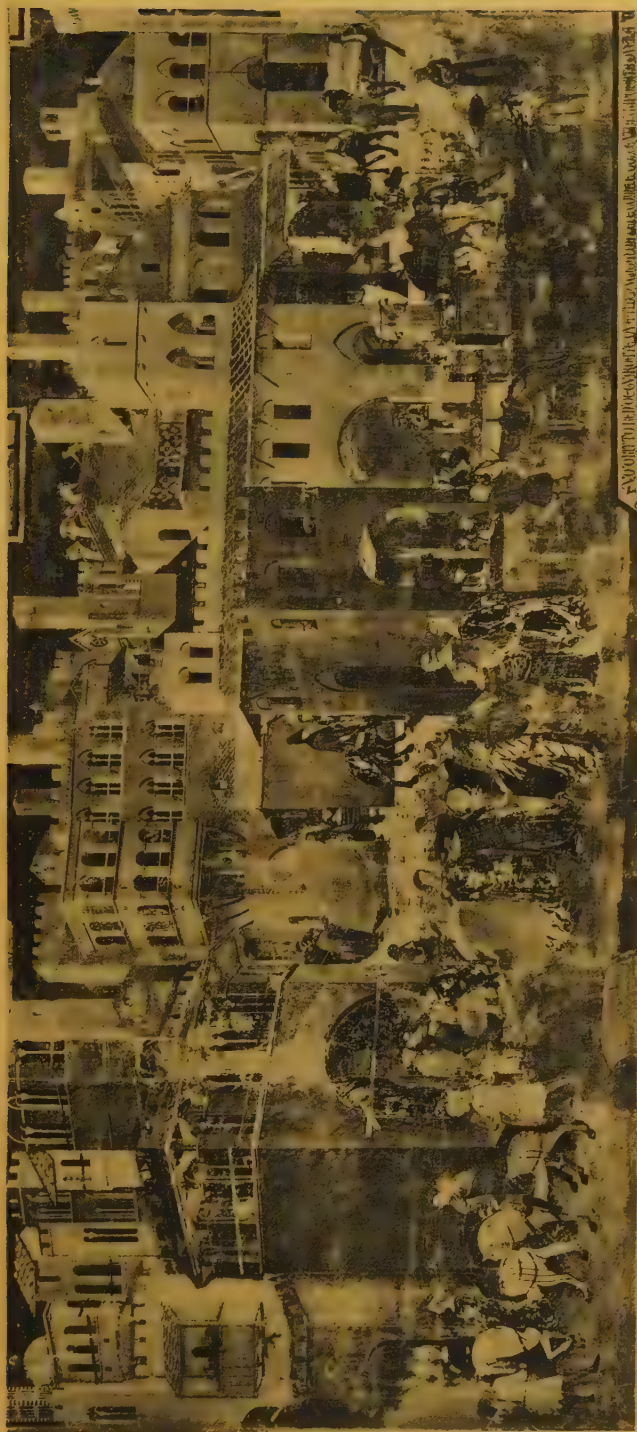


CXCV

AMBROGIO LORENZETTI - LA JUSTICE
Palazzo pubblico, Sienne

(photo Anderson)





CXCVII

AMBROGIO LORENZETTI - EFFETS DU BON GOUVERNEMENT DANS LA CITÉ (1337-1340)

Palazzo pubblico, Sienne

(photo Anderson)



CXCVIII

AMBROGIO LORENZETTI - DÉTAIL DU BON GOUVERNEMENT
DANS LA CITÉ

(photo Anderson)

Palazzo pubblico, Sienne



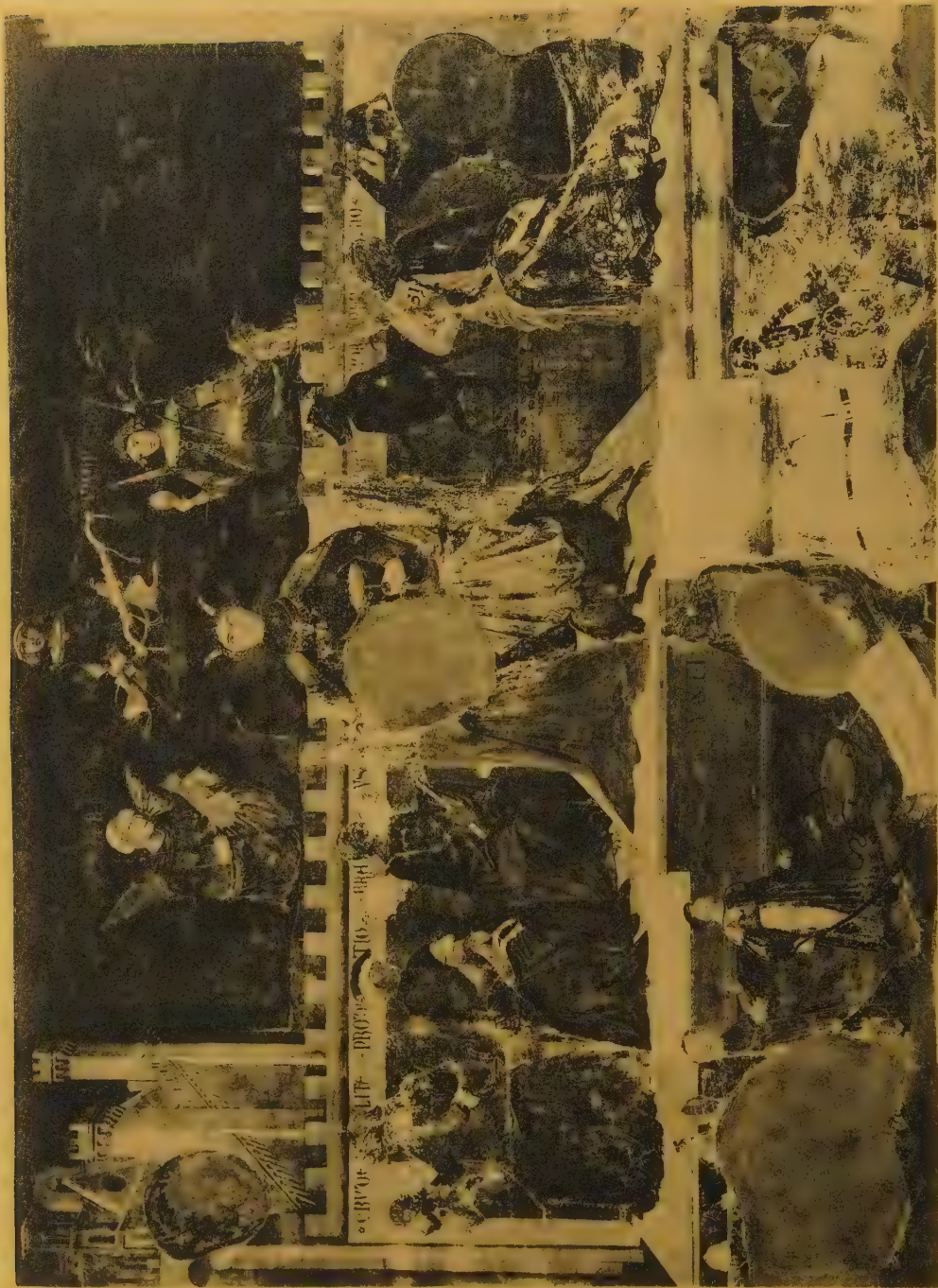


CC

AMBROGIO LORENZETTI - EFFETS DU BON GOUVERNEMENT DANS LA CAMPAGNE
Palazzo pubblico, Sienne

(photo Anderson)







CCIII

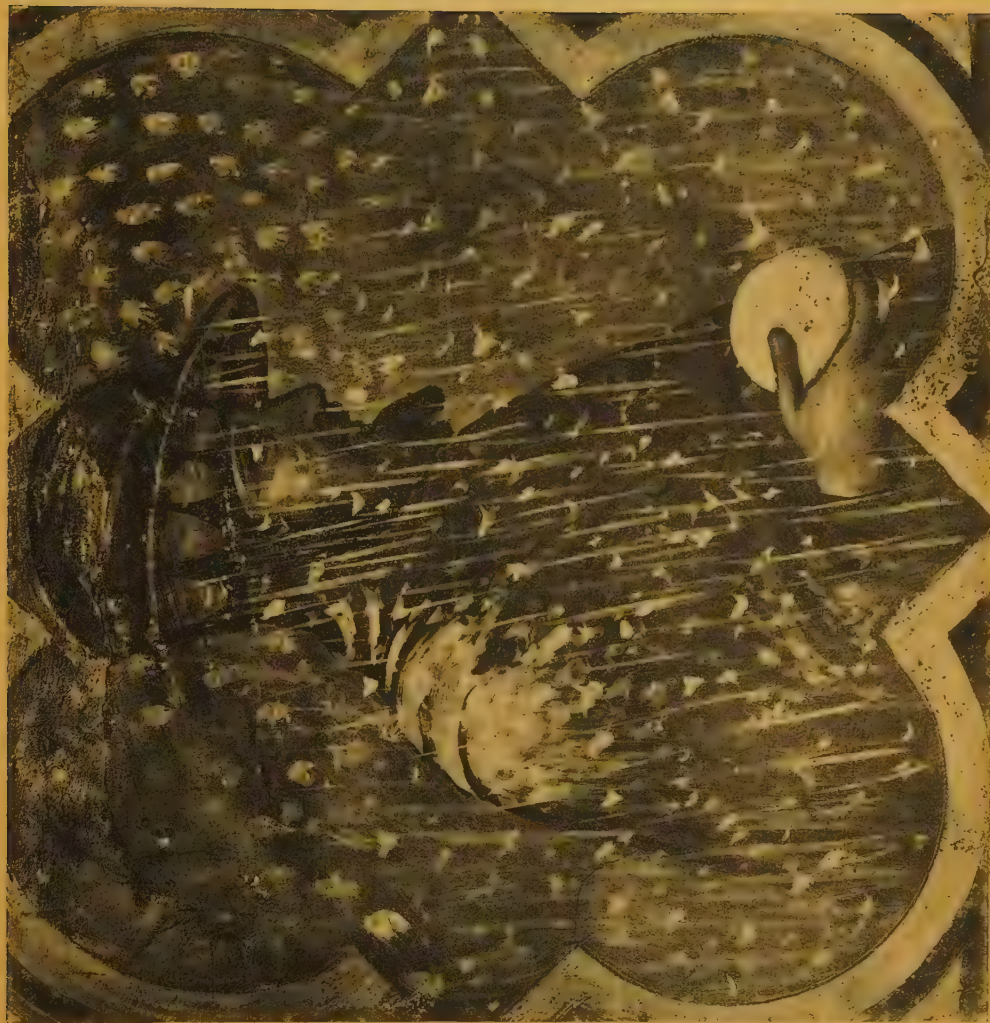
AMBROGIO LORENZETTI - DÉTAIL DU MAUVAIS GOUVERNEMENT (photo Anderson)
Palazzo pubblico, Sienne



CCIV

AMBROGIO LORENZETTI - L'ETÀ
Palazzo pubblico, Siena

(photo Lombardi)



CCV

AMBROGIO LORENZETTI - L'HIVER
Palazzo pubblico, Siena

(photo Lombardi)





CCVII

AMBROGIO LORENZETTI - DÉTAIL DE LA MADONE ET SAINTS
Municipe, Massa Marittima

(photo Alinari)



CCVIII

AMBROGIO LORENZETTI - ANGE DE L'ANNONCIATION (1344)
Académie de Sienne

(photo Anderson)







AMBROGIO LORENZETTI - POLYPTYQUE; autrefois dans le couvent de Sainte Petrouille
Acquisit de Sienne

(photo Anderson)



CCXII

AMERIGO LORENZETTI - DÉPOSITION; du Polyptyque de Sainte Petronille
Académie de Sienne

(photo Anderson)



CCXIII

AMBROGIO LORENZETTI - SAINTE DOROTHÉE
du polyptyque de Sainte Petronille
Académie de Sienne

(photo Lombardi)







CCXVI

DISCIPLE DES LORENZETTI (?) - TRANSLATION DU CORPS DE SAINT-ÉTIENNE

Pinacothèque du Vatican, Rome

(Photo Anderson)





CCXVIII

ANDREA VANNI - MADONE :
Fitzwilliam Museum, Cambridge

(photo Mansell)





CCXX

ANDREA VANNI · MADONE
San Francesco, Sienne

(photo Anderson)



CCXXI

ANDREA VANNI - SAINTE CATHERINE DE SIENNE (photo Anderson)
S. Domenico, Sienne



CCXXII

LIPPO VANNI - SAINT PIERRE MARTYR, SAINT DOMINIQUE
ET SAINT THOMAS D'AQUIN
Pinacothèque du Vatican, Rome

(photo Anderson)





CCXXIV

BARTOLO DI FREDI - ADORATION DES MAGES
Académie de Sienne

(photo Anderson)











CCXXIX

PAOLO DI GIOVANNI FEI - MADONE
Cathédrale, Sienne

(photo Anderson)



CCXXX

TADDEO DI BARTOLO - Du TABLEAU D'AUTEL
autrefois à San Francesco (1403)
Pinacothèque, Pérouse

(photo Anderson)



CCXXXI

TADDEO DI BARTOLO - MADONE ET SAINTS

Collection R. Gualino, Turin



CCXXXII

TADDEO DI BARTOLO - DÉTAIL D'UN CHRIST EN CROIX
Académie de Sienne

(photo Lombardi)



CCXXXIII

TADDEO DI BARTOLO - SAINT JEAN; Du Christ en Croix
Académie de Sienne

(photo Lombardi)



CCXXXIV

TADDEO DI BARTOLO - SAINT PIERRE MARTYR
Académie de Sienne

(photo Anderson)



CCXXXV

TADDEO DI BARTOLO - JUPITER ET MARS
Palazzo pubblico, Sienne

(photo Lombardi)



CCXXXVI

TADDEO DI BARTOLO - OBSEQUES DE LA VIERGE (1406)
Palazzo pubblico, Sienne

(photo Anderson)



CCXXXVII

TADDEO DI BARTOLO - RÉSURRECTION DE LA VIERGE
Pinacothèque du Vatican, Rome

(photo Anderson)



COXXXVIII

TADDEO DI BARTOLO - DAMNÉS (1393)
Collégiale, San Gimignano

(photo Alinari)



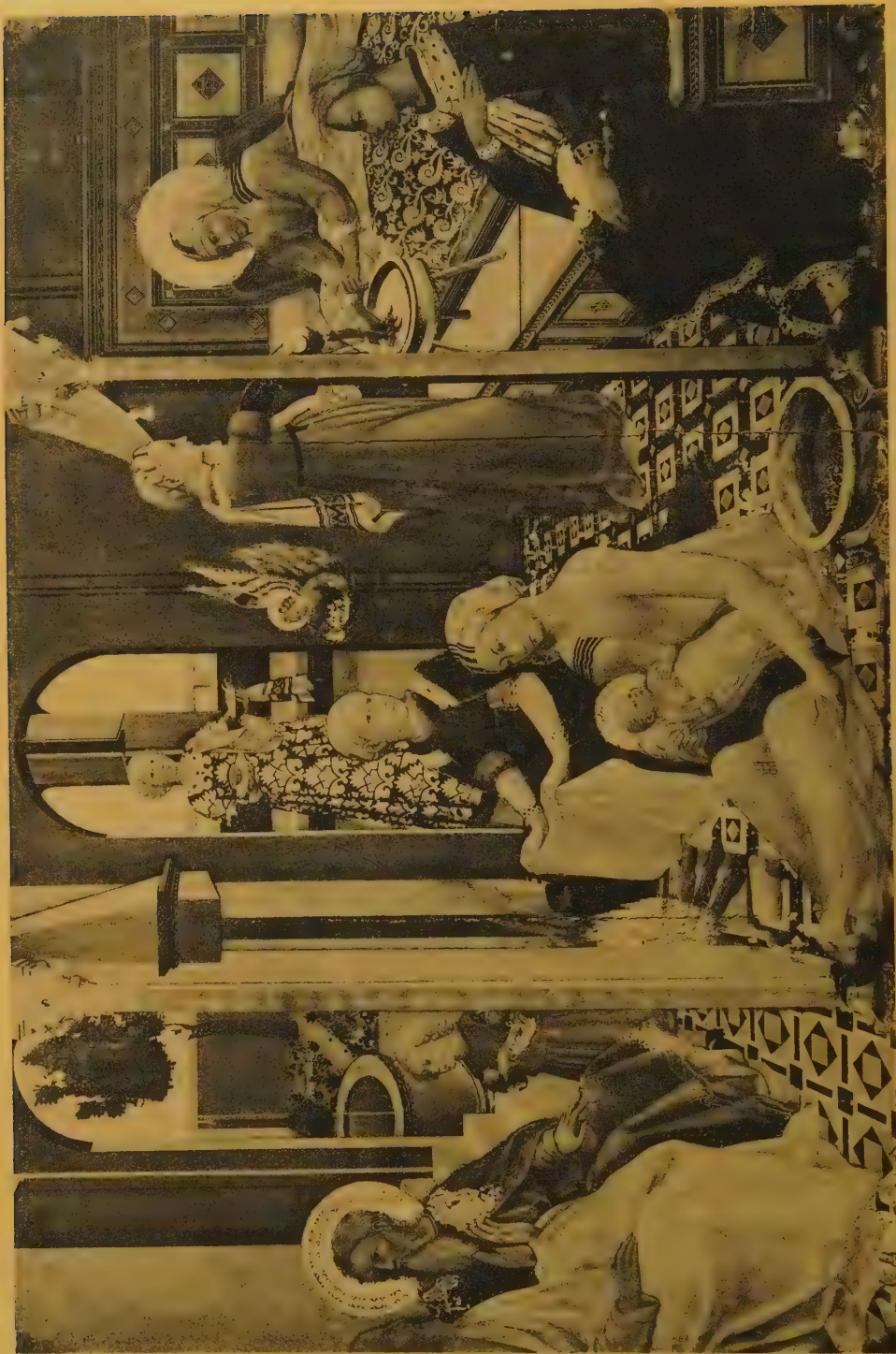
CCXXXIX

TADDEO DI BARTOLO - DAMNÉS (1393)
 Collégiale, San Gimignano

(photo Alinari)











(photo Benj. Camp)

MARGARET - SAINT THOMAS
Galatia da Indrapur

CXXIV





SASSETTA - LES MAGES ET L'ETOILE
Collection Matiland Griggs, New-York





CCXLVIII

SASSETTA - SAINT FRANÇOIS EN EXTASE (1444)

Collection Bernard Berenson, Settignano





SASSETTA - TENTATION DE SAINT ANTOINE
Collection Jaross, New Haven





CCLI

GIOVANNI DI PAOLO - MADONE
Académie de Sienne

(photo Anderson)





(photo Anderson)

GIOVANNI DI PAOLO - DÉTAIL DE LA FUYTE EN EGYPT
Académie de Sienne

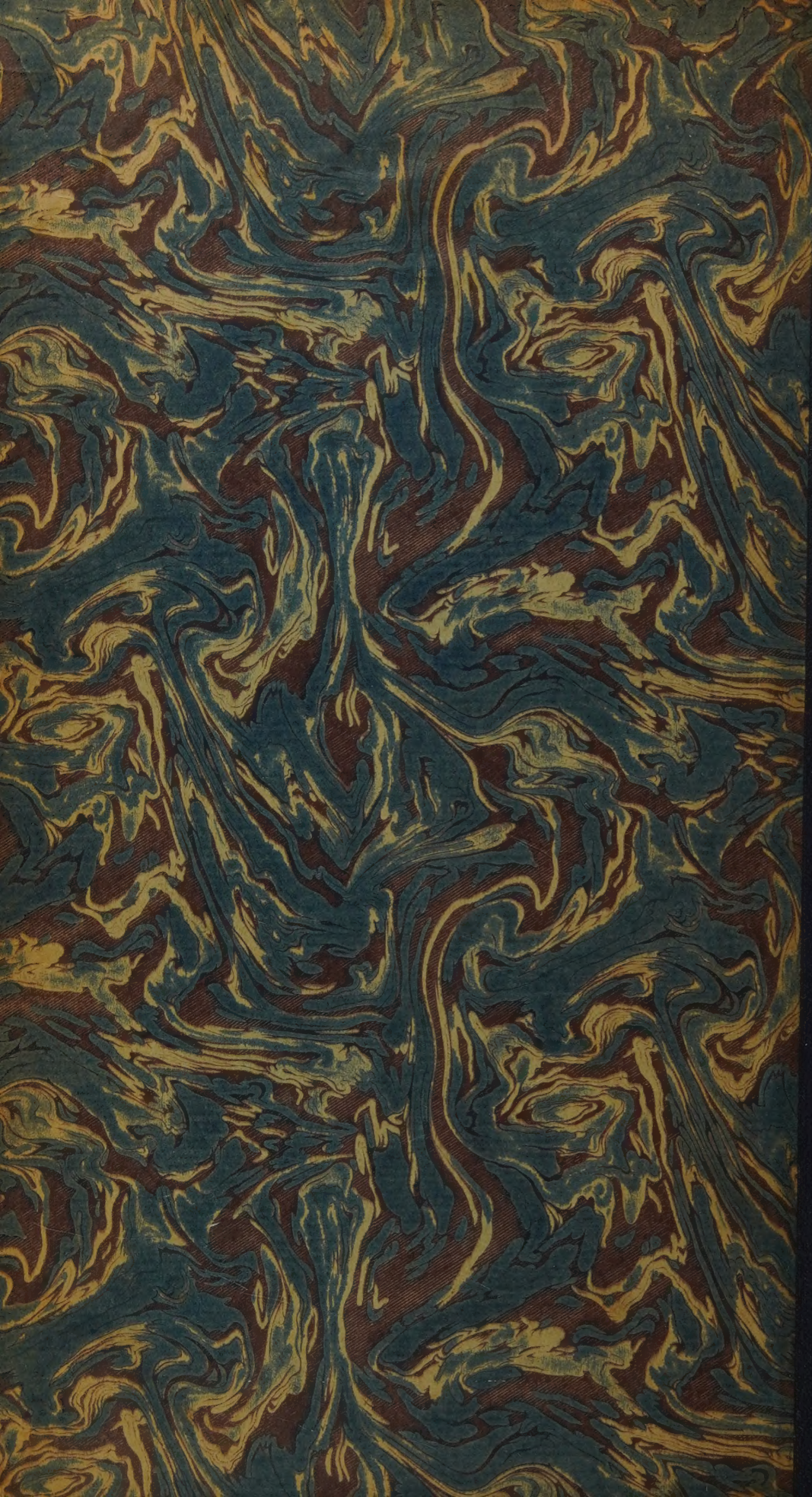




CCLVI

SANO DI PIETRO - PRÉDICATION DE SAINT BERNARDIN
Salle du Capitole, Cathédrale de Sienn

(photo Anderson)



Y0-BTK-646

